8° P.o.angl
371 9a Gervinus

Shakespeare.

Erster Band.

Shakespeare.

Von

G. G. Gervinus.

Erster Band.

Leipzig,

Verlag von Wilhelm Engelmann.

1849.

— Subjects, on which I should find it difficult, not to say too much, though certain after all, that I should still leave the better part unsaid, and the gleaning for others richer than my own harvest.

Coleridge.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

GESCHENK FRESENIUS

Vorwort.

Die Schilderung des großen britischen Dichters, die ich hier veröffentliche, ist aus einer Reihe von glücklichen Stunden entsprungen, in denen ich mehrere Jahre hindurch die Werke Shakespeare's zu einem Gegenstande andauernder Betrachtung machte und aus ihrer Erklärung die edelsten Genüsse zog.

Nach der Vollendung meiner Geschichte der deutschen Dichtung drängte es mich, auf das lange verlassene Gebiet politischer Geschichte, meiner anfänglichen Richtung, zurückzukehren. Meine Absicht war, und sie ist es noch, an den Schlußsatz jener historischen Darstellung unserer Literatur anzuknüpfen und den Versuch zu wagen, die Geschichte unserer Zeit zu schreiben, in ihr dem deutschen Volke wie im Spiegel das Bild seiner Gegenwart zu zeigen,

ihm seine Schmach, seinen Beruf, seine Hoffnungen vorzuhalten, ihm die Züge und die Natur des ganzen Körpers und Geistes dieser Zeit zu deuten, die mehr und mehr eine große und bedeutungsvolle zu werden und die Mühe des geschichtlichen Beobachters zu lohnen versprach. Seitdem haben die Ereignisse dieser Erwartung rasch zu entsprechen begonnen; sie bieten dem Geschichtschreiber eine stets lockendere Aufgabe und werden ihm zugleich eine stets lehrreichere Schule. Sie haben auch mich aus einer beobachtenden Stellung eine Weile in den Strudel der werdenden Verhältnisse gerissen, ein Labyrinth, in dem für uns, was auch der Anschein dagegen sagen möchte, vorerst keine Aussicht ist zu einem befriedigenden und abschließenden Ziele.

In diesen Regungen des äußeren Lebens war mir ein Ort der Sammlung und Gemüthsfassung, mitten im Forschen nach den gemeinen Hebeln, die die geschichtliche Welt bewegen, eine Erhebung der Seele über die Niederungen der Wirklichkeit weg ein Bedürfniß geblieben, das sich nicht abweisen ließ.

Die nächste Vergangenheit unserer Bildung und Geschichte erklärt es zur Genüge, warum wir noch Alle in Deutschland gewöhnt sind, der schönen Kunst und ihrer Gaben nicht wohl entbehren zu können. Die Gegenwart aber ruft uns gleichsam aus diesen theuer und lieb gewordenen Gewöhnungen hinweg auf das Gebiet des handeln-

den Lebens herüber, das sich mit halber Anstrengung nicht gewinnen läßt, das unsere gesammten Kräfte in Anspruch nimmt. Getheilt zwischen diese streitenden Bedürfnisse und Anforderungen, wie läßt sich beiden genügen, ohne beiden zu schaden?

Den Forderungen des Vaterlandes, den Pflichten des Tages, dem thätigen Berufe des Lebens läßt sich nichts abdingen; ihm will zuerst Genüge geleistet sein; der Genuß, die geistige Würze muß sich ihm fügen. Aber die Genüsse des Geistes selbst können der Art sein, daß sie ein Sporn unserer handelnden Thätigkeit und Wirksamkeit werden, wenn sie so gewählt sind, daß sie unsere Empfindungen unverkünstelt, unsere Vorstellungen gesund halten, daß sie neben Gemüth und Einbildungskraft auch den praktischen Verstand beschäftigen und die Willenskraft zu Entschlüssen bestimmen. Der musischen Werke, die diese Eigenschaft in einem höheren Grade besitzen, sind überhaupt nur Wenige; diese Wenigen sind aber von dem ersten und größesten Range.

In der Bildungsgeschichte Englands und Deutschlands gibt es zwei Männer, der Eine in diesem, der Andere in jenem Lande geboren, die die alte germanische Verwandtschaft und Gemeinschaft noch in diesen späteren Jahrhunderten aufrecht halten, in deren Besitz sich die beiden Nationen theilen, um deren höhere Würdigung sie sich

streiten. Der gleiche Theil, den sie an dem vorzugsweise practischen und an dem vorzugsweise geistigen Volke haben, rückt diese „Vermittler zweier Nationen" vorragend in jene mittlere Stellung, wo sie widersprechende Eigenschaften versöhnen und verbunden besitzen, worin eine sichere Bürgschaft menschlicher Größe gelegen ist. Ein gleich interessantes Bild bietet die ganze Geistesgeschichte der Menschheit vielleicht nicht zum zweitenmale dar! Diese Männer und ihr Verhältniß zu beiden Völkern haben mir daher immer zu denken und zu bewundern gegeben; sie traten mir in diesen Zeiten näher, wo uns ihre Werke in unserer eigenthümlichen Lage die geeignetste Nahrung bieten.

Unseren Händel haben sie in England eingebürgert und zu den Ihren gezählt, sie haben in dauernder Ueberlieferung, zwischen allen Verderbnissen des Zeitgeschmacks, seine reine Tonkunst lieb behalten, sein Andenken dankbar bewahrt, den Stoff zu seinem Leben beschafft und seine Werke jetzt eben zu einer würdigen Ausgabe gesammelt. Zu ihm, einem Luther an überströmender Kraftfülle, an starker und heftiger Gemüthsart, an protestantisch-religiöser Tiefe, an weiter Beherrschung der inneren Welt der Gefühle und an wunderbarer Sprachschöpfung, zu ihm muß man sich retten, wenn man von den Verirrungen des musikalischen Treibens einer empfindungsarmen und zerrissenen Zeit hinwegflüchten will; denn bei ihm al-

lein unter den Neueren lernt man verstehen, was die Alten von der männlichen Dorischen Tonweise als einem sittlichen Bildungsmittel und von ihren veredelnden und kräftigenden Wirkungen auf Charakter und Willen des Menschen gesagt haben. Ihm haben die Engländer die richtigere Schätzung zu Theil werden lassen; er ist dort der Nationalliebling unter den Tonkünstlern geblieben, obwohl an menschlichem und musikalischem Charakter kein deutscherer Mann gefunden wird, obwohl seine Tonkunst in einer ganz organischen Weise sogar mit der Geschichte unserer Dichtung und ihren höchsten Eigenschaften verwebt ist. — Davon vielleicht ein andermal.

Dem Engländer Shakespeare rühmen wir uns gern, sein größeres Recht gethan zu haben; gewiß ist, daß wir ihn durch Fleiß und Liebe, so gut wie England unseren Händel, uns erobert haben, wenn auch England nicht in dem Maaße, wie wir jenen, ihn sich rauben ließ. Wenn es um geistige Genüsse gilt, die uns, an jenem Scheidewege zwischen thätigem und betrachtendem Leben, in sich selbst die höchste Befriedigung gewähren können, ohne uns für den Beruf des äußeren Handelns zu erschlaffen, so gibt es keine reichere Quelle als diesen Dichter, der mit den Zaubern seiner Einbildungskraft die schwärmerische Jugend und ihre Ideale fesselt, wie er mit der Besonnenheit und Reife seines Urtheils dem männlichen Geiste unerschöpfliche Nahrung bietet; der den Sinn für das wirkliche

und wirkende Leben in seinem breitesten Umfange stählt und schärft, aber zugleich über seine Schranken weit emporhebt zur Anschauung der ewigen Güter; der die Welt zugleich zu lieben und gering zu achten, zu beherrschen und zu entbehren lehrt. Mit diesen Eigenschaften hat uns Shakespeare die Freude an vieler anderen Dichtung verleiden können, weil er für alles Aufgegebene hundertfachen Ersatz bietet. Selbst an unseren eigenen großen Dichtern, an unseren Göthe und Schiller, hat er uns zweifeln gemacht; es ist bekannt genug, daß in einer jungen Schule in Deutschland der messianische Glaube an die Zukunft eines zweiten, deutschen Shakespeare herrscht, der eine größere dramatische Kunst begründen werde, als jene Beiden. Bis er kommt, bis dieser Glaube wirksam genug geworden ist, um Shakespeare zu versetzen, kann es uns in jener Lage, wo wir, an der Schwelle eines neuen politischen Lebens, einer praktischen Geistesschule bedürftig sind, auf alle Fälle nichts schaden und nur nützen, wenn diese Wendung des Geschmacks Bestand erhält und sich ausbreitet, wenn wir es aufs Neue angreifen, den alten Shakespeare bei uns immer mehr einzubürgern, selbst auf die Gefahr hin, daß er unsere Dichter mehr und mehr in Schatten stelle. So wäre es von demselben Nutzen für unser geistiges Leben, wenn sein berühmter Zeitgenosse Bacon zeitgemäß wiederbelebt würde, um unserer idealistischen Philosophie die Wage zu halten. Denn Beide,

Dichter und Philosoph, die in Geschichte und Politik ihres Volkes tiefe Blicke gethan haben, stehen auf dem Höhepunkte ihrer Kunst und Spekulation immer zugleich auf dem ebenen Boden der realen Welt; sie wirken mit der Gesundheit ihres Geistes auf die Gesundung der Köpfe, da sie auch in ihren ideellsten und abstractesten Darstellungen auf eine Bereitung für das Leben hinarbeiten, wie es ist, für das Leben, um das es in den Werken der Politik ausschließlich gilt. Unsere zahme, bald romantisch und phantastisch ausschweifende, bald häuslich und bürgerlich hinschleppende Poesie und unsere spiritualistische Philosophie thut das nicht; und wir sollten wohl überlegen, ob das die geeignete Schule ist, uns für den Beruf vorzubereiten, dem wir so eifrig entgegenstreben. In England, dem Lande der politischen Meisterschaft, würde man sie nicht dafür erkennen. Denn Niemand sei so voll Wahn und Thorheit zu glauben, daß jene so beschaffenen Dichter und Philosophen irgend ein Zufall in dieß so beschaffene Volk hineingeworfen habe! Ein Volksgeist, derselbe praktische tüchtige Lebenssinn, der diesen Staat und diese Volksfreiheit geschaffen hat, hat auch jene lebensweise Dichtung und jene erfahrungsvolle Philosophie gestaltet. Und je mehr und entschiedener wir uns Sinn und Gefallen an solchen Geisteswerken an- und ausbilden, je entschiedener werden auch wir der Befähigung entgegenreifen, das handelnde Leben mit dem

Geschicke zu bauen, das jene ausgewanderten Vorfahren, aller Welt zur Nachahmung, bewiesen haben.

Dieß Buch will anleiten, den Dichter zu lesen, von dem es handelt. Möchte man es darum nicht auswählend und zerpflückend lesen, sondern im Zusammenhange und ganz, und den Dichter immer zur Seite. Vieles möchte sonst unverständlich bleiben, vieles grillenhaft dünken, vieles in den Dichter hineingelegt scheinen, während mein anspruchloses Bestreben war, ihn so viel als möglich zu seiner Erklärung selbst reden zu lassen. Die Ergebnisse meiner Betrachtung, ungesucht wie sie sind, werden nach manchen Seiten hin nichts Neues bringen, nach anderen Viele überraschen. So braucht man die dichterische Schönheit, die intellectuelle Ueberlegenheit in Shakespeare's Werken den meisten Lesern nicht mehr nachzuweisen; die glänzende sittliche Hoheit dieses Dichters haben wir uns dagegen durch äußerliche Dinge vielfach verdecken lassen. Sieht man erst durch die äußere Hülle hindurch, so wird man auch in dieser Hinsicht eine Größe in diesem Manne gewahren, die mit jeder andern Seite in ihm wetteifert, die aber wohl Manchem in dieser Zeit fremdartig auffallen wird, in der man sich gewöhnt hat, die geistige Größe von Freigeisterei und freien Sitten unzertrennlich zu denken.

Oft ist mir die tadelsüchtige Strenge meiner literarischen Urtheile und meine negirende Haltung gegen die Dichtungsversuche unserer Tage vorgeworfen worden. Es

thut mir wohl, hier eine Gelegenheit zu haben, zu zeigen daß ich auch loben und lieben kann. Und wenn Lob und Liebe geeigneter als Tadel ist, eine positive Wirksamkeit zu begründen und unsere ringende Literatur zu kräftigen und zu begeistern, dann gewiß müßte das Bild, das ich hier entwerfe, den Stachel des Nacheifers in jede begabte Seele werfen. Denn die Arbeit ist mit ausdauernder Liebe gefertigt, der Gegenstand mit ausschließender Liebe gewählt, jeder Apparat und fremdartiges Beiwerk ausdrücklich fern gehalten worden, um den Blick des Betrachters ganz auf dieß Eine Object der Bewunderung zu fesseln.

Der Gewinn, den ich selbst aus dieser Betrachtung gezogen habe, dünkt mir ganz unausmeßbar. Es kann scheinen, als sei wenig selbständiges damit geleistet, daß man sich einem Andern blos erkennend und erklärend gegenüberstellt. Aber wenn diese Erkenntniß an einem großen Menschen geübt wird, dessen Kunst in ihrer Kraft und Weite das All der Dinge umspannt, dessen eigene Lebensweisheit noch dazu gleichsam nicht in gerader Ueberlieferung auf uns gelangte, sondern erst durch eine eigene Geistesoperation von den Elementen dichterischer Charakteristik und Beimischung gereinigt werden muß, so hat diese Beschäftigung all das Fördernde, was eine practische Menschenkenntniß und Studium, in größter Concentration an den würdigsten Gegenständen versucht, nur darbieten kann; ihr Nutzen wie

ihr Genuß kommt kaum mit dem einer anderen Thätigkeit in Vergleich, und sie ruft alle Energie des inneren selbstthätigen Lebens in die Waffen.

Heidelberg, im April 1849.

G. G. Gervinus.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	V
Einleitung	1
Shakespeare in Stratford	36
Shakespeare's beschreibende Gedichte	57
Shakespeare in London und auf der Bühne	74
Dramatische Dichtung vor Shakespeare	76
Die Bühne	141
Shakespeare's erste dramatische Versuche	176
Titus Andronicus und Perikles	178
Heinrich VI.	197
Die Komödie der Irrungen und die Zähmung der Widerspenstigen	234
Zweite Periode der dramatischen Dichtung Shakespeare's	264
1. Erotische Stücke	267
Die beiden Veroneser	277
Verlorene Liebesmühe. — Ende gut Alles gut	292
Sommernachtstraum	333

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Einleitung.

In unserer Zeit werden eine Menge Monographien über einzelne Literaten und Literaturgegenstände geschrieben, die gewöhnlich in Folge eines zufälligen Anstoßes aufgegriffen, mit vorübergehender Liebhaberei behandelt, als flache Neuigkeiten aufgenommen und mit einer flüchtigen Neugierde gelesen werden.

Nicht so möchte ich es mit dieser Darstellung Shakespeare's halten und gehalten wissen. Ich kann sie nicht als eine leichte Erholung darbieten wollen, da sie einen der ernstesten und reichhaltigsten Stoffe behandelt, die überhaupt gewählt werden können.

Denn diese Betrachtung gilt einem Manne, der von der Natur auf eine so verschwenderische Weise ausgestattet ward, daß selbst die, die in sich gar keinen Maasstab ihn zu beurtheilen hatten, wie die Kritiker der romanischen Nationen, immer den angebornen Genius in ihm ahnten und einen wildgewachsenen Geist in ihm bestaunten, während diejenigen, die sich in seine Werke mit unbefangener

Betrachtung vertieften, mehr und mehr in der langsam geschöpften Ueberzeugung sich vereinigten, daß alle Zeiten und Völker, in welchen Zweigen des Wirkens es sei, nicht leicht einen Zweiten aufzuweisen haben, in dem der natürliche Reichthum des Geistes, die menschliche Begabung, das ursprüngliche Talent, die Leichtigkeit der geistigen Bewegung so groß wäre wie in ihm.

Diese Betrachtung gilt, was vielleicht mehr ist, einem Manne, der von dieser freigebigen Ausstattung der Natur den freigebigsten Gebrauch gemacht hat. Er war von der Ueberzeugung durchdrungen, und hat sie in mannichfaltigem Ausdruck ausgesprochen, daß die Natur dem Menschen nichts geschenkt, sondern nur geliehen habe, daß sie ihm nur gebe, damit er wieder geben solle. Er hatte die Erfahrung, daß es in dem Leben eines strebenden Menschen nicht genug sei, die Bahn der Ehre Einmal betreten zu haben, sondern daß es darauf ankomme, in ihrem Gleise, stets sich selbst gleich, unausweichlich zu beharren. Und er kam dieser Erfahrung und Ueberzeugung alsdann mit der ausdauerndsten Anstrengung nach, indem er von Anfang bis zum Ende seiner öffentlichen Laufbahn eine Thätigkeit entwickelte, welche uns Deutschen besonders, die wir einen Göthe und Schiller, nicht geringe Menschen wahrlich, in mühseliger Arbeit haben ringen sehen, völlig räthselhaft erscheint.

Diese Betrachtung gilt einem Manne, dessen dichterische Ueberlegenheit Jeder fühlte, der auch nicht in der

Lage ist, sie sich klar zu machen und sie ganz zu durchdringen, während Jeder, der ihn für sich, und neben ihm die Geschichte der Dichtung in ihrem ganzen Umfange kennt, ihn im Mittelpunkte der neueren dramatischen Literatur auf der Stelle stehen sieht, die Homer in der Geschichte der epischen Poesie einnimmt, als den offenbarenden Genius der Gattung, dessen Bahn und Weise nie ungestraft verlassen werden kann.

Diese Betrachtung gilt endlich einem Manne, dessen ganzer Werth mit der Erkenntniß blos seiner poetischen Größe bei weitem nicht ausgemessen ist. Man hat seine Werke so oft eine weltliche Bibel genannt; Johnson hat gesagt, daß aus seinen Darstellungen selbst ein Einsiedler die Weltbegebenheiten schätzen lernen könne; wie oft ist es wiederholt worden, die ganze Welt und Menschheit sei in seinen Dichtungen im Spiegel zu sehen! Dieß sind nicht übertriebene Redensarten, sondern verständige, wohl begründete Urtheile. Die Menschheit liegt nicht, wie in dem Drama des Alterthums, blos nach ihren wesentlichen typischen Characteren, sondern selbst nach ihren vortretendsten individualisirten Gestalten in seinen dichterischen Schöpfungen abgebildet vor; wir blicken in alle Zustände des inneren Seelenlebens der Einzelnen, in das Treiben aller Classen und Stände, in alle Arten des Familien- und Privatlebens, in alle Phasen des öffentlichen Geschichtslebens hinein. Wir werden eingeführt in das Treiben der römischen Aristokratie, Republik und Monar-

chie, in die mythische Heroenzeit der gallischen und britischen Urbevölkerung, in die abentheuerliche Welt der romantischen Ritterzeit und des Mittelalters, auf den Boden der moderneren vaterländischen Geschichte der mittleren und neueren Zeiten. Ueber allen diesen Epochen, über allen diesen mannichfaltigsten Verhältnissen steht der Dichter mit einer Ueberlegenheit der Anschauung, so erhaben über Vorurtheil und Parthei, über Volk und Zeit, mit einer solchen Gesundheit und Sicherheit des Urtheils in Sachen der Kunst, der Sitte, der Politik, der Religion, daß er einem viel spätern und reiferen Zeitalter anzugehören scheint; er entfaltet für alle allgemeinen und besonderen Lagen des inneren und äußeren Lebens eine Weisheit und Kenntniß des Menschen, die ihn zu einem Lehrer von unbestreitbarer Autorität macht; er hat seine moralische Weltansicht aus reicher Beobachtung der äußeren Welt so geschöpft, und an einem reichen innern Leben so geläutert, daß er mehr wie vielleicht jeder Andere verdient, zu einem Führer durch Welt und Leben vertrauensvoll gewählt zu werden.

Mit einem solchen Manne sich ernst und eifrig zu beschäftigen, lohnt jede Mühe und fordert jede Anstrengung heraus. Wenn jetzt von poetischer Lectüre die Rede ist, so denkt die gewöhnliche Lesewelt nur an die gewürzten Neuigkeiten des Tags, und an die breiten gehaltlosen Romane, die Zeit und Langeweile ausfüllen und ein angewöhntes Bedürfniß stillen müssen, das unsere überreiche

Literatur geschaffen hat und zu nähren wußte. Kein ernsterer Mensch kann Freude haben an dieser geistigen Gierde und Schlingsucht; es ist vielmehr eine alte und köstliche Regel, daß man, um sich zu bilden, weniges Gute, und dieß Gute oft und immer wieder lesen solle. Bei Niemanden wird sich die Anwendung dieser Regel so reichlich lohnen, wie bei Shakespeare. Denn er ist immer neu, und übersättigt hat er wohl noch Keinen. Er darf nicht allein, sondern er muß oft gelesen werden, und gelesen mit der Genauigkeit, mit der wir in der Schule gewöhnt werden, die alten Klassiker zu lesen; man erfaßt sonst nicht einmal die äußere Schale, viel weniger den inneren Kern. Jeder jüngere Leser Shakespeare's wird die Erfahrung gemacht haben, daß man den bloßen Stoff seiner Stücke, die Fabel, die Handlung, selbst während des Lesens, nur mit einiger Anstrengung vollständig ergreift, daß man sie in einiger Zeit, nach einer einmaligen, ja selbst mehrmaligen Lectüre, leicht wieder gänzlich vergißt. So lange man so zu Shakespeare's Stücken steht, hat man sie nicht begriffen; um sich ihnen näher zu stellen, kostet es redlichen Fleiß und ernstes Bemühen.

Das hat nicht allein jeder Einzelne erfahren, sondern selbst die ganze Welt. Zwei hundert und funfzig Jahre hindurch haben sich nun die Menschen um diesen Dichter bemüht; sie sind nicht müde geworden, in seine Werke wie in einen Schacht hinabzusteigen, um all das edle Metall zu Tag zu fördern, das sie enthalten; und die am

thätigsten waren, waren zuletzt so bescheiden, zu erklären, daß wohl kaum ein einzelner Gang dieser reichen Mine erschöpft sei. Und fast zwei Jahrhunderte waren von dieser Zeit vergangen, ehe in Deutschland die Männer erschienen, die Shakespeare's ganzen Werth und Gehalt zuerst erkannten und seine reine, edle Gestalt von dem Wuste der Vorurtheile entkleideten, der sie umhüllt und entstellt hatte.

Wie kam es doch, daß dieser Dichter der ganzen literarischen Welt und Geschichte so lange ein Räthsel blieb? daß eine so außerordentliche Erscheinung so langsam begriffen ward, und noch immer auch jetzt von Vielen so mangelhaft begriffen ist? ein Dichter, der doch über sich selbst keineswegs im Unklaren war und den schon seine Zeitgenossen zum Theile vollkommen zu würdigen schienen?

Auf diese Frage liegt Eine Antwort in der Beschaffenheit seiner Werke selbst, und diese Antwort wird uns am Schlusse unserer Betrachtungen von selber einleuchten: die Ursache der langsamen Erkenntniß unseres Dichters liegt vor Allem darin, daß er eben eine außerordentliche Erscheinung ist; denn nur das Gemeine begreift man schnell und nur das Gewöhnliche ohne Misgriff und Irrthum.

Eine andre Antwort auf jene Frage liegt aber in der Geschichte. Und aus ihr will ich in diesen einleitenden Worten mit Wenigem an die nicht unbekannten Verhältnisse erinnern, die es bewirkten, daß ein großer Geist wie

dieser, nach einer richtig gewürdigten Wirksamkeit so ganz vergessen werden konnte, um dann anzudeuten, auf welche Weise und durch wessen Verdienst er nach und nach dieser Vergessenheit wieder entrissen wurde; und um zum Schlusse anzugeben, in welchem Verhältnisse diese gegenwärtige Arbeit zu ähnlichen, vorhergegangenen steht, die sich die Erläuterung der Shakespeare'schen Werke zur Aufgabe stellten.

Vor der Zeit, in die Shakespeare's Thätigkeit fällt (um 1590—1615), existirte eine Literatur, die eigentliches Volkseigenthum gewesen wäre, in England nicht. Es gab englische Dichter, aber keine englische Nationaldichtung; die namhaften Poeten waren Gelehrte, an lateinischer und italienischer Dichtung geschult, auf die Nachahmung der Schulmuster gerichtet. Ihre Sonnette, ihre Allegorien, ihre Novellen konnten für eine volksthümliche Dichtung wenig bedeuten. In die Reihe dieser Dichter trat Shakespeare mit seinen erzählenden Gedichten und seinen Sonnetten ein. Schon in diesen kleineren Werken äußert sich, zwischen der reinsten Bescheidenheit und Demuth, das Selbstgefühl des Dichters ganz entschieden. In seinen Sonnetten verheißt er dem jungen Freunde, an den sie gerichtet sind, ihm eine Unsterblichkeit in seinen Versen zu bereiten, die sich erhalten sollen so lange Menschen athmen und Augen sehen; er fordert die Zeit heraus, ihr Aeußerstes zu thun: trotz ihrer zerstörenden Gewalt soll sein Geliebter in ewiger Jugend in seiner Dich-

tung leben. Ein Monument will er ihm setzen in seinem Verse, den Augen, noch ungeboren, einst überlesen werden, und künftige Zungen sollen von seinem Dasein reden, wenn alle Athmer dieser Zeit gestorben sind. Solche Kraft sei in seiner Feder, daß er ewig leben werde, wo Athem am unversieglichsten athmet, im Munde der Menschen selbst.

Dieß Selbstgefühl mußte in dem Dichter mit der Zeit wachsen, wenn er auf das Werk seines Lebens zurück sah. Die Bühne hatte noch zu Heinrichs VIII. Zeit nur in rohen Anfängen bestanden; unter Elisabeth ward sie die Stätte, wo zum erstenmale eine eigenthümliche englische Volksliteratur eine Heimath fand. Die romanische Kunst der Ritterepopöe, die italienische Novellistik und Lyrik war der Fremde entlehnt; bei der Begründung des Schauspiels aber regte der sächsische Genius im Volke die Flügel und die entstehende Bühne ward ein Nationaleigenthum. Das Volk strömte aus den Kirchen in die Schauspielhäuser, Hof und Adel förderten die Werke der dramatischen Kunst; der Schutz von oben, die Gunst von unten, der eigne Werth im Innern hob die Bühne hier in einem Vierteljahrhundert aus der niedersten Tiefe in die höchste Höhe hinauf. Den innern Werth, das durfte sich Shakespeare sagen, hatte nur Er ihr gegeben; namhafte Schützer der Bühne unter dem Adel waren seine persönlichen Freunde, die Gunst zweier, sehr verschiedner Regenten haftete vorzugsweise auf seinen Wer-

ken, und die des Volks auf den Darstellungen seiner Gesellschaft.

Diese Bedeutung des Dichters haben die Mitlebenden, wenn nicht durchschaut und kunstgerecht gewürdigt, so doch geahnt. Niemand hat der Bewunderung der Zeitgenossen schönere Worte geliehen als Ben Jonson, der so oft als Neider und Gegner Shakespeare's genannt worden ist. In seinen Gedenkversen auf den gestorbnen Dichter, die der Ausgabe von dessen Werken von 1623 vorgedruckt sind, hebt er ihn über die englischen Dramatiker, die zu überbieten allerdings nicht schwer war, hinweg; er will aber auch den donnernden Aeschylus, Euripides und Sophokles heraufbeschwören, und die römischen Tragöden, um seinen Cothurn die Bühne erschüttern zu sehen, und wenn er im Soccus auftrete, will er ihm Niemand unter den Alten vergleichen, noch was seitdem aus ihrer Asche entsprang. „Triumphire, mein England! ruft er dann; du hast Einen aufzuzeigen, dem alle Bühnen Europa's huldigen müssen. Er war nicht Eines Zeitalters, sondern für alle Zeit. Noch waren alle Musen in ihrer Jugend, als er gleich Apoll oder Mercur hervortrat, unser Ohr zu entzücken. Die Natur selbst war stolz auf seine Schöpfungen und freute sich das Gewand seiner Dichtung zu tragen, das so reich gesponnen und fein gewoben war, daß sie seitdem keinen anderen Geist mehr anerkennen will. Der beißende Aristophanes, der zierliche Terenz, der witzige Plautus gefallen nicht mehr; sie liegen veraltet

und verlassen, als wären sie nicht von der Familie der Natur. Und doch muß ich der Natur nicht Alles zuschreiben; auch seine Kunst muß ihr Theil behalten, denn obwohl Natur der Stoff des Poeten ist, so giebt seine Kunst doch die Form hinzu; — der wahre Dichter ist eben so sehr gebildet als geboren: und ein Solcher war Er! Sieh, wie des Vaters Antlitz in seinen Nachkommen fortlebt, so erscheint das Geschlecht von Shakespeare's Geist und Sitten glänzend in seinen wohlgefeilten Versen, in deren jedem er einen Speer zu schüttelen scheint, wie geschleudert in das Auge der Unwissenheit. Süßer Schwan vom Avon! welch ein Anblick wäre es, dich in unsern Wassern noch in jenem Flug zu sehen, der unsere Elisa und unsern Jacob so dahinriß! Doch nein! ich sehe dich als ein Sternbild an den Himmel versetzt: dort leuchte, Stern der Dichter, und übe deinen Einfluß von da, in Liebe und Strenge, auf die sinkende Bühne, die seit deinem Tode getrauert hätte wie die Nacht oder der Tag der Verzweiflung, wenn nicht das Licht deiner Werke hinterblieben wäre."

Wie kam es doch, ich wiederhole die Frage, daß dieser Dichter, dessen Werth — wie wir sehen — ihm selbst und der Einsicht der Kenner und dem Instincte der Masse seiner Zeitgenossen nicht fremd war, dennoch schon in der Zeit seines Lebens keineswegs eines allgemein verbreiteten Rufes genoß, daß er wenige Jahrzehnte nach seinem Tode so gut wie vergessen, und auf länger als

ein Jahrhundert gänzlich verkannt war? — Folgendes sind die Gründe dieser Erscheinung.

Die Gunst, deren der Dichter sich zwar bei seinen Lebzeiten erfreute, konnte doch keineswegs eine allgemeine sein, schon weil seine Kunst selber ein angefochtenes Gewerbe war. Die Geistlichkeit, der Richterstand, die mittlere Bürgerschaft, in London der Lord Mayor und Gemeinderath, setzten gegen alles Schauspielerwesen einen stehenden Widerstand. Der Geist der religiösen und sittenstrengen Zeit wandte sich gegen die üppige, weltliche Kunst. Die Schriftsteller eiferten gegen sie als ein öffentliches Aergerniß und Verderben. Viele dramatische Dichter selbst, wie Greene und Gosson, bereuten in späteren Jahren, wie die ritterlichen Epiker des 14. Jahrhunderts thaten, ihre frühere unheilige Thätigkeit, beschworen ihre Freunde, die sündige Kunst zu verlassen und fingen an fromme Aufgaben zu behandeln wie zur Sühne. Die eifrigeren Vertheidiger des Schauspiels selbst mußten gestehen, daß es eine Sache sei die der Stützen bedürfe. So hatte sich mitten in ihrer ersten und größesten Blüthe die dramatische Kunst in England vor den Bedrohungen und Verfolgungen lebhafter, angesehener, gefürchteter Gegner zu schützen. Die Schauspielkunst war für den Meister zwar vortheilhaft in hohem Grade, aber wie fast zu allen Zeiten, und in viel höherem Grade damals, mit einem sittlichen Makel behaftet; der Schauspieler ward reich, blieb aber aus der Gesellschaft entfernt; der Schauspiel-

dichter vollends blieb in der Regel arm, denn er war nur im Dienste des Schauspielers, und ward mit ihm verworfen, ohne seine Vortheile zu theilen. Wo das Lockmittel, der Reiz der Kunst groß war, unmittelbar, gegenwärtig, da an Ort und Stelle, und für den Augenblick, hob der berückende Zauber den Dichter empor; vor den Thoren, wo seine Wunder nicht gesehen wurden, war er unbekannt. Bei dem Einen Manne der höhern Klasse überwand der Genius unseres Dichters das Vorurtheil des Standes, und der Edelmann wagt es, den Schauspieler seinen persönlichen Freund zu nennen, aber er thut es gegen einen andern Edlen, dem sein (richterlicher) Stand nicht erlaubt, von dem berühmten Künstler nur Kenntniß zu nehmen.

Dieß war aber nicht das Einzige, was damals eines Dichters Namen, Ruf und Ansehn drückte. Den Schriftstellern jener Tage war es nicht so gut geworden, wie unseren deutschen Dichtern des vorigen Jahrhunderts, die in Zeiten auftraten, wo das deutsche Leben brach lag, wo keine gegnerische oder nebenbuhlerische Thätigkeit störte und zerstreute, wo die literarische Bewegung das ganze Leben des Volks ausfüllte und jedes andre Interesse überwog. In Shakespeare's Zeit fällt der eigentliche Beginn der englischen Größe: die religiöse Selbstthätigkeit des Volks, die Kunst und Wissenschaft die dem Genius der Nation eigenthümlich war, und die Anfänge der künftigen Seemacht und politischen Bedeutung Englands liegen in

der Zeit von Elisabeths Herrschaft wie in eine Knospe geschlossen beisammen in üppiger Verheißung. Mit überraschender Schnelle stieg der Unternehmungsgeist, der Handel, die Industrie des Inselreichs empor; nach außenhin erhielt die Politik durch die protestantische Richtung gegen das hispanische und papistische Prinzip eine volksthümliche und große Grundlage; die Zerstörung der unüberwindlichen Flotte (1588), die England für Spanien erobern sollte, die kühnen Seeexpeditionen, die damals eine Reihe großer Seehelden ausbildeten, entschieden das politische Uebergewicht des kleinen England über die damalige Weltmonarchie von Spanien und legten den Grund zu seiner maritimen Größe; nach Elisabeths Tode ward Schottland mit England vereinigt und nun begannen die ersteren glücklicheren Colonialunternehmungen (1606 u. ff.), mit denen die inneren Handelshemmnisse zu verschwinden, die äußere Macht des Reichs sich auszudehnen begann. Bei dieser jungen politischen Thätigkeit, bei diesem frisch belebten Nationalgefühle konnte in dem großen Zuge des umfassenden, in allen Theilen und Zweigen erregten Volkslebens die Literatur, und in der Literatur die Bühne nur einen kleinen, ja einen verborgnen und verschwindenden Theil ausmachen, und nur ein kleiner Theil der gespaltenen Interessen warf sich auf die dramatische Literatur. Daher kommt es, daß zwei Männer des ersten literarischen Ranges, ein Philosoph wie Franz Bacon, ein Dichter wie Shakespeare, in jener vielbewegten Zeit zwar

nicht allgemein übersehen, aber auch keineswegs allgemein gekannt waren, und selbst wohl gegenseitig ihre geistigen Producte wenig beachteten. Der Ruhm von Dichtern, wie Ariost und Tasso, wie Racine und Molière, wie selbst Göthe und Schiller, denen die Sprache im Wege war, ging schnell über die ganze europäische Welt; von Shakespeare hat Niemand im 17. Jahrhundert auswärts gehört, und selbst die Zeugnisse von seinem inländischen Ruhme mußten in spätern Zeiten erst langsam und mühselig aufgesucht werden. So hatte die bloße Bekanntwerdung des Dichters gleich anfangs mit der ganzen Wucht ungünstiger Verhältnisse zu kämpfen; von einem Verständnisse konnte die Rede viel weniger sein. Man sah seine Stücke, die nur für die Aufführung geschrieben waren; wer sie nicht gesehen hatte kannte sie nicht; es war mit der Kunst des dramatischen Dichters nicht viel anders als mit der des Schauspielers, die das beklagenswerthe Loos hat, daß sie nicht zu fesseln ist und mit dem Augenblicke vorüberrauscht. Es gab damals ernste Männer, die mitleidig der leichtfertigen Thätigkeit spotteten, welche von ihren Jamben für die Bühne eine Unsterblichkeit hoffte. Nur wenige von Shakespeare's Stücken wurden bei seinem Leben gedruckt; erst sieben Jahre nach seinem Tode erschienen seine Werke in einer Folioausgabe (1623), von seinen Schauspielercollegen gesammelt. Sie ward 1632 wieder gedruckt. Damals waren seine Stücke noch in popularer Ehre, schon aber fehlte es nicht an Neidern und

Krittlern, gänzlich fehlte es an einem Mann, der mit Gründen die Ueberlegenheit dieser Werke hätte darlegen können; bald hörten sie ganz auf ihr nationales Interesse zu behaupten.

Von 1642 begannen die religiösen Bürgerkriege in England, und gleich in diesem Jahre wurden sämmtliche Bühnen in England geschlossen; der puritanische, streng-kirchliche Eifer duldete nicht so unheilige Werke. Zwanzig Jahre des Blutvergießens und einer völligen Umwühlung des öffentlichen und Privatlebens tilgten fast die Erinnerung an die Literaturepoche Shakespeare's und an das Theater. Es geschah der englischen Literatur nach Shakespeare noch einmal, was ihr im 15. Jahrhundert nach Chaucer geschehen war: die Bürgerkriege erschütterten die Nation und ihre Bildung so, daß keine rettende Zufluchtstätte übrig blieb. Als bei der Restauration unter Karl II. und Jacob II. mit den Hofbelustigungen und dem freundlicheren Leben auch die Bühne wieder kehrte, regte sich nicht mehr im Volke der mächtige Antheil wie zu Shakespeare's Zeit; das Theater ward von dem Hofgeschmacke gestaltet, der frivol und leichtsinnig, und für jene großen und ernsten Werke unempfänglich war. Bald fing die französische Literatur an, die Welt zu beherrschen, der alterthümelnde Geschmack stellte sich dem volksthümlichen Character der Shakespeareschen Werke gradaus entgegen. Dieß hatte schon zu Shakespeare's Lebzeiten begonnen, und erreichte in der Kritik eines Thomas Rymer, der jedem

Affen mehr Geschmack und Naturkenntniß zuschrieb als Shakespeare, und in der poetischen Production eines Addison und Pope die höchste Spitze des Gegensatzes. Als 1709 Nicholas Rowe eine Ausgabe von Shakespeare's Werken besorgte und den Versuch machte, aus Ueberlieferungen sein Leben aufzuzeichnen, fand sich, daß von einem so erstaunlichen Manne fast nichts bekannt war, kaum nur die Originale seiner Werke, und aus seinem Leben nur ein paar dürftige Anecdoten, die die spätere Kritik verworfen hat und die die fleißigste Forschung bis heute nur durch sehr wenige zuverlässige Thatsachen ersetzen konnte. Von der Restauration an bis zu Garricks Zeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind nur wenige Shakespearesche Stücke, und diese zum Theil in der unwürdigsten Entstellung aufgeführt worden. In dieser Zeit hat ihn der größte Dichter, den England nach ihm gehabt hat, Milton, gekannt und gelesen, ein Mann dessen alleinige Schätzung unserem Dichter mehr bedeuten konnte als die „der Millien." Er fand, daß er sich in den lebendigen Wirkungen seiner delphischen Verse ein Denkmal gesetzt habe, für das Könige zu sterben wünschten; aber auch Er sah ihn doch nur als das Kind einer regellosen Phantasie, als einen süßen Sänger wilder Naturlaute an.|

Als im 18. Jahrhundert das literarische Leben in ganz Europa das politische und religiöse in den Hintergrund drängte, begann auch in England endlich die Her-

vorsuchung der älteren Literatur, und Shakespeare's darunter. Von Rowe und Pope an (1709 und 1723) bis zu diesem Jahrhundert erschien fast in jedem Jahrzehnte eine große erläuterte Ausgabe seiner Werke: von Theobald, Hanmer, Warburton, Johnson, Steevens, Malone, Reed u. A. Für die Beurtheilung und Würdigung des Dichters und seiner Werke im Großen und Ganzen boten die früheren dieser Arbeiten nichts, die spätern wenig Taugliches dar; sie sind unter der dauernden Herrschaft des französischen Geschmacks geschrieben, dem die meisten dieser Ausleger verfallen waren. Das Orakel dieses Geschmacks war Voltaire. Er gab in der Abhandlung über die Tragödie vor seiner Semiramis sein Urtheil dahin ab, daß die Natur in Shakespeare das Größte und Erhabenste, mit Allem was Rohheit ohne Geist noch so Niedriges und Abscheuliches an sich trage, verschmolzen habe; er nannte den Hamlet ein rohes barbarisches Stück, das selbst von dem geringsten Pöbel in Frankreich und Italien nicht würde ertragen werden: er möchte sagen, es sei die Frucht der Einbildungskraft eines trunkenen Wilden! So sprach ästhetische Beschränktheit über die größte Erscheinung der neueren Dichtung ab; aber es war ein Orakel. Wie sollten die Ausleger weiter sein, die von der Poesie zum Theil noch mehr ablagen als Voltaire, unter denen der scharfsinnige Warburton erklärte, er habe diese Art von Schreibern, wie Shakespeare, in seinen jüngern Tagen nur durchblättert, um sich von ernste-

ren Beschäftigungen zu erholen! Man hat daher, wenn man sich an die allgemeinen Urtheile dieser Ausleger über die Stücke des Dichters anhielt, leicht gehabt über sie zu lachen und ihre pedantischen Klaubereien, ihre ästhetischen Grillen, ihre kleinlichen Zurechtweisungen, ihr vornehmes Herabsehen auf den Dichter zu verspotten; unsere Tieck und Schlegel haben sie bis zur Verächtlichkeit heruntergeschätzt. Dieß war weder angemessen noch würdig. Diese Herausgeber und Ausleger hatten des Dichters Werke als ein ganz Fremdes nach Sprache, Sitte und Verhältnissen empfangen; die späteren darunter, seit Johnson, haben mit der unverdrossensten Durchforschung zahlloser und werthloser Quellen den Dichter sprachlich und sachlich erst lesbar und genießbar gemacht; sie haben sachlich unverständliche Stellen durch zweckmäßige Erklärung in Schönheiten umgestaltet und einzelne sprachlich verderbte durch scharfsinnige Vermuthungen in wahre, ja hier und da selbst in hohe Poesie verwandelt. Diese mühseligen Werke, im Ganzen übersehen, deckten der Nation die verborgenen Schätze des Dichters zuerst wieder auf und sie ward nicht müde, die immer neuen und umfangreicheren Ausgaben zu empfangen und wieder und wieder zu drucken; den Gebern und Empfängern war es Ernst um das materielle Verständniß des Dichters, das die nothwendige Bedingung des geistigen ist, ohne dessen Vorausgang jenen deutschen Kunstrichtern und Uebersetzern versagt war, ihren Liebling auch nur zu kennen.

Für das innere Verständniß des Dichters im Ganzen, sagte ich, boten diese Ausgaben seiner Werke weniges dar; das wenige beschränkte sich auf einzelne, psychologische und ästhetische Bemerkungen. Bei Warburton, bei Johnson, bei dem geistreichsten unter Allen, bei Steevens, finden sich vortreffliche Erläuterungen über einzelne Stellen, Züge, Charactere, die unter Vorurtheilen und Fehlurtheilen hervorbrechen, als Beweise, wie es die Größe des Dichters mehr und mehr selbst über die verschlossenen Geister gewann. Aber sie blieben bei dieser Halbheit stehen, wie Voltaire, ohne zu fühlen, wie es abgeschmackt sei, in Einem Menschen die äußerste Rohheit mit der äußersten Erhabenheit in grellem Abstand verbunden zu glauben. Uebereinstimmend mit dieser Art fragmentarischer Einsicht, mit diesem Wetterleuchten eines Verständnisses, wo auf ein vorübergehendes Licht ein größeres Dunkel folgt, war die Behandlung Shakespeare's auf der Bühne, so wohl in England wie in Deutschland. Das 200jährige Jubiläum auf Shakespeare's Geburt, 1764 in Stratford gefeiert, ist ungefähr die Zeit, wo der Dichter durch Garrick auf Englands Bühnen seine Auferstehung feierte. Damals regten sich Frauen für sein Denkmal in Westminster, Clubbs für die Wiederaufführung seiner Stücke, Garrick für das Studium seiner Charactere. Er verbannte die steife Gespreiztheit des französischen Spiels, alles Effecthaschen und alles Verschrobene des Vortrags, und setzte Natur, Einfalt und ächte Laune in ihre Rechte

wieder ein. Er gab jährlich etwa achtzehn Shakespearesche Stücke und suchte sie von ihren Entstellungen zu reinigen. Aber Alles was man von dem Schauspielwesen dieser Zeiten weiß, zeigt zur Genüge, daß nur einzelne Spieler einzelne Rollen begriffen; an ein Zusammenspiel, wie es Shakespeare betrieben haben mußte, war nicht zu denken. So erreichte auch Schröder in Deutschland in Darstellung Shakespeare'scher Charactere eine wunderbare Höhe, aber auch Er stand allein. Es wird erzählt, daß eine Schauspielerin, die neben ihm im Lear die Goneril spielte, von Lears Fluch so erschüttert war, daß sie nie mehr die Bühne betreten wollte; die Anecdote thut Schröders Spiele alle Ehre, läßt aber wohl errathen, wie diese Künstlerin von seiner Kunst weit abstehen mußte. So kam man also langsam und allmählig durch die Ausleger zum Verständniß einzelner Stellen und dichterischer Schönheiten, durch die Spieler und durch eine Reihe geschriebener Monographieen über die Hauptfiguren Shakespeare'scher Dramen, zum Verständniß einzelner Charactere und psychologischer Wahrheiten, aber das Ganze des Dichters wie seiner einzelnen Werke blieb ein Räthsel. Die Bearbeitung Shakespeare'scher Stücke durch Garrick und Schröder selbst belegt es leider nur zu deutlich, wie weit selbst diese Kenner von seiner richtigen Erkenntniß waren. Gleichwohl war dieß die eigentliche Zeit der Wiederbelebung Shakespeare's in England, und durch sie kam er zugleich in Deutschland zum erstenmal in's Leben. Dieß war für

des Dichters Anerkenntniß und Würdigung wie auf der andern Seite für unsre aufkeimende dramatische Dichtung von einer ganz entscheidenden Bedeutung.

Der Mann, der Shakespearen zuerst nach seinem Verdienst würdigte, war unstreitig Lessing. Eine einzige Stelle, wo er in der Dramaturgie von Romeo und Julie spricht, zeigt ganz entschieden, daß er seine Stücke in ihrem innersten Wesen ergriff, und dieß mit der reinen Unbefangenheit, mit der sie der Dichter gegeben hatte. Er wies mit dem ganzen Nachdruck eines sichern Geschmacks auf Wielands Uebersetzung des englischen Dramatikers, als ihn fast Niemand in Deutschland kannte. Es war nicht lange vorher, daß man Shakespeare bei uns mit Gryphius verglichen hatte, als Lessing den großen Tragöden mit Aristoteles höchsten Kunstforderungen in Uebereinstimmung fand. Noch beugten sich die englischen Herausgeber und Erklärer seiner Werke unter dem gallischen Joch, als Lessing den französischen Geschmack und das Kunsturtheil Voltaires zu Boden warf, und die Zeit mit Einem Schlage dahin umschuf, daß nun wir der falschen Erhabenheit des französischen Dramas lachten, wie sie dort der englischen Rohheit gespottet hatten. Lessings Empfehlung des englischen Dichters folgte die Uebersetzung Eschenburgs und ein ganz veränderter Geschmack in dem Kreise unsrer jungen Dramatiker auf dem Fuße. Das Gleichgewicht des Urtheils herzustellen schien ein schroffes Gegengewicht gegen die Uebertreibungen der französischen

Convenienz für den Augenblick eine Nothwendigkeit. In Göthe's Jugendkreise in Strasburg sprach man in Shakespeare's Wortspielen, Scherzen und Possen, schrieb man in seinem Tone und Style, hob man alles Deutsche, Grobe, Vierschrötige, alle Derbheit und Nacktheit der Natur gegen die französische Schminke und Firniß hervor, und fühlte sich durch Einerlei Zug so heimisch in der germanischen Natur bei Shakespeare, wie bei Hans Sachs. Nach Kraft und Natur war der Ruf in dem Lager dieser freien Geister, und die Frucht war die Uebertreibung beider, die Karrikatur: sowohl in den Schilderungen des Malers Füßli aus Shakespeare's Werken, wie in den dichterischen Nachahmungen der Klinger und Lenz. Aber dieses Hineinleben, dieses begeisterte Hingeben, diese dichterische Reproduction, auch in den Jugendwerken Schillers und Göthes, führte gleichwohl hier zu einer ganz anderen innigeren, geistigeren Art des Verständnisses als in England. Uebermaaß und Verzerrung streifte sich mit der Zeit in der Anschauung dieser Männer ab, die als Dichter und Beurtheiler in gleichem Maaße geschaffen waren, das Studium Shakespeare's an einem ganz anderen Ende anzufassen als jene Ausleger: das Bild des Dichters trat zum erstenmale in der bescheidenen Wahrheit der Natur zu Tage. Im Wilhelm Meister gab Göthe jene Characteristik Hamlets, die wie ein Schlüssel zu allen Werken des Dichters ist: hier ist aller Theil und getrennte Schönheit verschmäht und das Ganze erklärt aus dem

Ganzen, die Seele der äußern Glieder und ihr lebendiger Theil ist nachgewiesen, wie sie das unsterbliche Werk erschuf und organisirte. Leider ging Göthe selbst in Erklärung des Dichters nicht weiter; er meinte später, es sei Alles unzulänglich was man über ihn sage, obwohl er wußte, daß er den Zugang zu seinem Allerinnersten gefunden hatte. Er war verstimmt darüber, daß es Shakespeare an Ansehn über ihn selber gewann; er hatte früher mit ihm wetteifern wollen, später fühlte er, daß er an ihm zu Grunde gehen würde.

Shakespeare schaukelte die Wiege unserer neugebornen dramatischen Dichtung im vorigen Jahrhundert und stand bei ihrer ersten Weihe Pathe. Dieses unermeßliche Verdienst des auferstehenden Dichters durfte ihm Deutschland nicht mit geringer Vergeltung danken. Es folgte bei uns nun ganz das Gegenstück zu dem, was im 18. Jahrhundert in England geschehen war. Wir commentirten den Dichter nicht; mit dem Materiale entging uns dazu der Beruf. Wir übersetzten ihn; und wo die Engländer eine Reihe Commentare und Ausgaben besitzen, haben wir von Wieland und Eschenburg an, bis auf Schlegel und Voß und bis auf die neuesten herunter eine ganze Zahl von immer neu gefertigten und immer neu gelesenen Uebersetzungen. Verdeckten dort die Anmerkungen gleichsam den Text, so gab man uns den Text meist ohne alle Noten. Dieß gewöhnte uns an eine ganz andere Art, den Dichter zu lesen. Kam der Engländer vielleicht nur schwer

von den einzelnen Stellen hinweg, so lasen wir, von Anmerkungen entblößt, im raschen Zuge dahin; wir waren sorglos um das Einzelne und verloren gegen den englischen Leser einzelne Schönheiten und Verständnisse, wir genossen aber besser das Ganze. Dafür that die Uebersetzung von A. W. Schlegel das Wesentlichste, die selbst Engländer mit Bewunderung lesen. Es sind hier die Archaismen getilgt, die Derbheiten jener Zeit leise gemildert, der ganze Character darum doch treulich erhalten. Der Empfänglichkeit der deutschen Natur, der Schmiegsamkeit unserer Sprache, dem Geschmack und Geiste des Uebersetzers gereicht dieses Werk zu gleich großer und dauernder Ehre. Mehr als jede andre Bemühung um den englischen Dichter hat diese Uebersetzung ihn uns eigen gemacht. Die Bewunderung erreichte einen neuen Grad. Und dieß mehr bei uns als in England. Denn es scheint mir ohne Zweifel, daß die Kritik der alten englischen Commentatoren, wie sie z. B. in Courtenay vor nicht lange noch einmal aufgetaucht ist, bei uns in Deutschland selbst in Einer solchen Ausnahme ganz unmöglich geworden ist. Alte Prophezeihungen über des Dichters Nachleben schienen in Erfüllung zu gehen. Denn wahrhaft geschah bei uns, was Leonard Digges, ein Zeitgenosse Shakespeare's, von seinen Werken geschrieben: sie würden ihn jung erhalten zu aller Zeit, und es würden die Tage kommen, die alles Neue verschmähen, Alles für Misgeburt achten würden was nicht Shakespeare's sei;

dann werde jeder Vers in seinen Werken neu erstehen und den Dichter aus dem Grabe erlösen!

Wie groß das Verdienst unserer Romantiker war, Shakespeare's Werke bequem zum Genusse hergerichtet zu haben, zu dem inneren Verständnisse nach dem wir suchen, zu dem Aufschlusse der menschlichen Natur des Dichters und des allgemeinen Gehalts seiner Werke, haben sie wenig beigesteuert. In A. W. Schlegels dramatischen Vorlesungen (1812) sind die Stücke einzeln besprochen. Alles bezeugt hier dichterisches Feingefühl und Empfänglichkeit, Alles ist blühend, lockend, begeisternd, eine Lobrede ganz andrer Art, als die mäkelnden Characteristiken der englischen Ausleger. Aber mehr als dieß, mehr als den Gegensatz der Bewundrung gegen den früheren Tadel, mehr als die Anwendung eines natürlicheren Geschmacks auf die Werke des Dichters, im Widerspruche gegen die französischen Vorurtheile der frühern Zeit, bietet diese Schilderung nicht dar, die voll Anregung ist, aber ohne Befriedigung selbst für Schlegels nächste Freunde war. Auf dem Wege, den Göthe im Wilhelm Meister angegeben hatte, war nicht fortgegangen. Dann verwässerte Franz Horn (1823) in fünf Bänden über Shakespeare die Schlegel'sche Characteristik noch mehr, der in jenem Kitzel einer faden Scherzlaune, die die komische Kraft unserer Romantiker darstellen sollte, seine Hauptfreude an den natürlichen Narren hat und den Dichter, wo er im erhabensten Ernste arbeitet, immer in heitere Ironie verkleidet

sieht: sein ungetheiltes Lob, mit so viel Albernheiten gepaart, ist wie zur Injurie geworden. Nachher spannte Tieck lange Jahre auf ein umfassendes Werk über Shakespeare; er gab manche Beweise von einem eindringlichen Studium des Dichters und seiner Zeit, noch mehrere Winke einer geheimen Weisheit und Einweihung, aber das versprochene Ganze erschien nicht, und die erschienenen Fragmente versprachen nichts.

Der große Eifer der deutschen Literatur um Shakespeare wirkte im Anfang dieses Jahrhunderts auf England zurück. Als Nathan Drake 1817 sein ausführliches Werk über Shakespeare und seine Zeit herausgab, war die Vergötterung des Dichters auch in seiner Heimath schon heimisch geworden. Für das ästhetische Bedürfniß ist bei Drake wenig gesorgt; der größere Fleiß ist auf die Schilderung der Zeit gewandt; der „poetische Alterthümler“ sollte befriedigt werden; das Werk hat aber das Verdienst, das weitschichtige und zerstreute Material der Commentare zum erstenmale in ein Ganzes verarbeitet zu haben. Weit anders hatte schon vor ihm Coleridge die Behandlung des Dichters angegriffen. Er hatte schon 1813 über Shakespeare Vorträge gehalten, so sehr in Schlegels Geiste und Art, daß ein Streit entstand über die Priorität der Verdienste beider Aesthetiker. Coleridge's Vorträge sind nie gedruckt worden; nur wenige Fragmente sind übrig, um uns zu beweisen, daß Er von allen Engländern zuerst den Dichter mit seinem richtigen Maaße

maß. Er eiferte gegen die französische Ansicht, als sei in Shakespeare Alles der Ausfluß eines sich selber unbekannten Genius, als sei er unsterblich geworden gleichsam wider sein Wissen und Wollen; er verfocht mit Recht, daß sein Urtheil so groß sei wie die Unmittelbarkeit seiner Kunst, daß er nicht ein abentheuerliches Naturspiel, daß seine sogenannte Regellosigkeit nur ein Traum der Pedanten sei. Er stellte die damals in England noch kühnen Sätze auf, daß nicht blos der Glanz der Theile das Große in Shakespeare sei, das die barbarische Ungestalt des Ganzen vergüten müsse, sondern er fand die ästhetische Form des Ganzen ebenso bewundernswerth wie die Materie, und den bildenden Verstand so groß wie das angeborene Genie des Poeten. Er (und seit ihm Campbell und so viele andere enthusiastische Bewunderer) rückte ihn ganz aus der Vergleichung mit anderen Dichtern heraus; er erklärte es für Trivialität, ihn ernsthaft Racine und Corneille vorzuziehen, oder mit Spenser und Milton zu vergleichen; er sah ihn über Allen so erhaben stehen, daß er ihn nur mit sich selber verglichen haben wollte.

Ein verbreitetes Interesse für Shakespeare und die Literatur seiner Zeit hat sich in neuester Zeit wieder in England geregt. Es haftet aber höchst charakteristisch auch jetzt, wie im vorigen Jahrhundert, an dem Materiellen. Fast sollte es scheinen, als wollten die Engländer vorzugsweise ihren Frauen (Jameson, Lennox u. A.) überlassen, die geistige Seite Shakespeare's zu behandeln, obgleich

dies begreiflich nicht Frauenarbeit sein kann. Die Percy-, die Camden-, die Shakespearegesellschaften machen sich um die Veröffentlichung seltnerer Quellen wetteifernd verdient; die Werke der dichtenden Zeitgenossen Shakespeare's haben, besonders unter den Händen von Al. Dyce, vortreffliche Ausgaben erhalten; die älteren Ausgaben unsers Dichters selbst haben endlich zwei neueren Editionen unserer Tage Platz gemacht. Die von Charles Knight, von einem buchhändlerischen Autor für jedes Bedürfniß zugerichtet, ist aus ungetheilter Vorliebe ausgegangen, voll Neuerungen in Bezug auf des Dichters Leben, Verhälthältnisse und Text. Die von Collier im Gegentheil ist das Werk eines gewissenhaften, vorsichtigen Gelehrten, das nun jedem Studium Shakespeare's zu Grunde gelegt werden muß. Collier ist von Coleridge angeregt und theilt dessen begründete Bewunderung unsers Dichters; seine Forschungen über die englische Bühne und Literatur, mit rastlosem Fleiße betrieben, von verdientem Glücke begleitet, haben namentlich über Shakespeare's Leben und Verhältnisse ganz neues Licht gebreitet. Aber auf die ästhetische und allgemeine Beurtheilung des Dichters hat auch er verzichtet.

So kehrt man immer, wenn man nach einer Mustererklärung Shakespeare'scher Werke sucht, zu Göthe und seiner Erläuterung des Hamlet zurück. Auf diesem merkwürdigen Stücke sollten die grellsten Gegensätze der Beurtheilung zusammentreffen; der Wendepunct der Wür-

digung des Dichters sollte von ihm ausgehen. Voltaire, der das Stück gelesen hatte, um es zu beurtheilen und zu benutzen, sah nur einen Haufen unverbundener, verwirrter Scenen darin. Sein Urtheil verdient nie vergessen zu werden. „Hamlet," so charakterisirt er dieß Drama, „wird im zweiten Acte ein Narr, und seine Geliebte im dritten eine Närrin; der Prinz tödtet den Vater seiner Geliebten, indem er sich stellt, als tödte er eine Ratte, und die Heldin stürzt sich ins Wasser. Man macht ihr Grab auf dem Theater; die Todtengräber sprechen Quodlibets, die ihrer würdig sind, indem sie Todtenköpfe in der Hand halten; der Prinz antwortet auf ihre widerwärtigen Thorheiten mit Rohheiten, die nicht weniger widerlich sind. Während dem macht einer der Schauspieler die Eroberung von Polen. Hamlet, seine Mutter, sein Stiefvater trinken zusammen auf dem Theater, man singt bei Tisch, man zankt sich, man schlägt sich und ermordet sich." Nun kam Göthe, und dieses selbe angebliche Chaos erschien plötzlich als eine harmonische Welt voll wunderbarer Ordnung. Ein einziges Band wird von ihm nachgewiesen, das die scheinbar auseinander fallenden Scenen und Charactere zusammenbindet, ein einziger Gedanke, auf den sich jede Handlung und jede Figur zurückführen läßt. Jede Bizarrerie in den Characteren findet ihre Erklärung, jeder noch so auffallende Theil seine Rechtfertigung, jede scheinbar zufällige Rolle oder Handlung ihre Nothwendigkeit, jede fremdartige Episode ihren Zusammenhang mit dem

Ganzen. Die Erklärung begründete jenen Ausspruch Coleridge's, daß auch Form und Bau der Shakespeare'schen Stücke in der That so bewundernswerth seien, als man sie für barbarisch verschrieen hatte. Dieser Nachweis war so auffallend und neu, daß Göthe selbst die Einwände der herkömmlichen Betrachtung glaubte entgegen halten zu müssen; man war so gewöhnt, in Shakespeare nur das ungeartete Naturkind der Musen zu sehen, daß man sich betroffen fühlte, in seinen Werken mit einem Male eine planmäßige, besonnene, kunstvolle Anlage suchen zu sollen, die ihn fast zu einem eben so ruhigen und überlegten Denker machte, als er vorher nur für ein wildes Naturgenie galt.

Und doch kann man in dieser Erklärungsweise eben dieses Stückes noch weiter gehen, als selbst Göthe gegangen ist, und das Werk hellt sich bei jedem weiteren Schritte immer weiter auf und gewinnt an Reiz und an Tiefe. Und mehr als dieß: fast in jedem Shakespeare'schen Werke läßt sich derselbe Aufbau nach einem strengen Plane nachweisen, wie im Hamlet. Nicht in allen auf gleiche Weise; in den Jugendstücken nicht wie in den reiferen, in den entlehnten, als Bühnenspekulationen bearbeiteten nicht wie in den eigensten Erzeugungen des Dichters, in den Lustspielen, die eine freiere Bewegung verlangen, nicht in der Strenge wie in den Trauerspielen; aber durchgehend läßt es sich von frühe auf stufenweise verfolgen, wie Shakespeare instinctmäßig überall aus einer einzigen Idee auf jene geistige Einheit seiner Stücke hinarbeitete, mit

der er auf einem neuen Wege der strengsten Kunstforderung der ältesten Ästhetik Genüge that.

Es ließ sich erwarten, daß in Deutschland das Beispiel der Göthischen Erläuterung des Hamlet nicht verloren sein würde. Was er an dem Einzelnen leistete, mußte man bald wünschen an dem Ganzen versucht zu sehen. Diesen Versuch zu wagen, ist auch meine Aufgabe; er wird nun, da der Weg einmal gewiesen ist, wohl noch öfter gemacht werden; er ist schon öfter bei uns gemacht worden; am umfassendsten und zuletzt von Ulrici. Es kann nicht fehlen, daß sich Ausleger, die mit Einerlei Vorliebe über Einerlei Gegenstand beschäftigt sind, vielfach begegnen. Doch scheint mir nach meiner Natur unsere philosophische Methode der Betrachtung bei den Dichtungen einer Zeit nicht wohl angewandt, deren eigene Philosophie die Erkenntniß auf einem ganz anderen Wege suchte, als die unsere; nicht angewandt bei den Werken eines Dichters von derbgesundem Sinne, dem Aug' und Ohr die Lootsen und Steurer durch Welt und Leben waren, der, wie reich er an philosophischem Tiefsinn war, der Philosophie doch entfernter noch als Göthe stand. Und ebenso weit sollte die Philosophie von seiner Dichtung bleiben; denn es wird immer eine fremdartige Wirkung machen, wo an dieß frische Grün des Lebens die dürre Weide der Speculation zu nahe heranreicht.

Shakespeare's Werke sollten streng genommen durchaus nur durch Aufführung verständlich gemacht werden.

Denn dafür, und dafür allein sind sie geschrieben worden; die Trennung der dramatischen Dichtung von der Schauspielkunst, durch die bei uns beide Künste gelitten haben, bestand nicht in Shakespeare's Zeit. Die Hauptschwierigkeit des Verständnisses seiner Stücke liegt auch nur darin, daß wir sie lesen, und nicht sehen. Denn vollgedrängt wie sie sind von dichterischen Schönheiten, von psychologischer Charakteristik, von moralischer Lebensweisheit, von Beziehungen und Anspielungen auf Zeitverhältnisse und Personen, zerstreuen sie die Aufmerksamkeit auf die verschiedensten Puncte, und lassen schwer zur Zusammenfassung des Ganzen und schwer zu seinem leichten Genusse gelangen. Wenn sie aber dargestellt werden von Schauspielern, die dem Dichter gewachsen sind, so tritt eine Arbeitstheilung ein, die uns durch Einschreiten einer zweiten Kunst die erste zum leichteren Genusse vermittelt. Die Spieler, die ihre Rollen begriffen haben, überheben uns jener erschwerenden Mühe beim Lesen, vielleicht zwanzig verschiedene Charaktere auseinanderzuhalten und in sich und in ihrem gegenseitigen Verhältnisse zu verstehen; Erscheinung, Sprache, Benehmen des einzelnen Spielers erklären uns mühlos, wie im Gemälde, die Figuren und Hebel der Handlung; sie geben uns die feinsten Fäden durch deren Verwickelungen an die Hand und leiten uns zu dem Innersten und Allerheiligsten des Kunstbaues auf ebenerem Wege. Wer also Shakespeare's Werke so erklärt, daß er zur Auffassung des Ganzen und seiner Theile dem Schau-

spieler vorarbeitet, ihn gleichsam einstudirt zu einer solchen verstandenen und durchgebildeten Darstellung, die zur Ausführung gebracht die eigentliche, wahre, künstlerische Erklärung geben würde, der würde nach meiner Meinung den Dichter am Besten erklärt und die einzige Methode ergriffen haben, die seinen Werken keinen Zwang anthut.

Wenn aber nun die Shakespeare'schen Werke einzeln in dieser Weise erläutert wären, dann bliebe noch ein anderes und schwierigeres Geschäft übrig: diese Zeugnisse der Thätigkeit des Dichters so zu ordnen, daß sie, nicht in systematischer Zusammenstellung sondern in ihrer lebendigen Reihenfolge vorgeführt, in ihrer inneren Verbindung wieder aus der zerstreuten Mannichfaltigkeit auf ein höheres Gemeinsames, auf den schaffenden Geist des Dichters zurückführten. Ließe sich dieser Genius des Dichters in seiner Entwickelung belauschen, im unfertigen Zustande des Werdens, in seinem Wachsthum, in seiner vollendeten Gestalt erkennen und verfolgen, ließe sich aus dem verglichenen reichhaltigen Inhalte seiner Werke und den ärmlichen Quellen über sein Leben auch nur ein blasses Bild von den Seelenzuständen, den persönlichen Eigenschaften und Schicksalen des großen Mannes entwerfen, ließe sich zwischen beidem, seinem inneren Leben und seiner Dichtung, auch nur mit wenigen sprechenden Zügen eine Brücke bauen, ein Verhältniß zeigen, welches erwiese, daß bei Shakespeare wie bei jeder reichen Dichternatur nicht äußere Schule und poetische Convenienz, sondern innere

Erlebnisse und Bewegungen des Gemüths der tiefe Quell seiner Dichtung waren, dann erst würde, scheint mir, wahrhaft erreicht sein, was uns unseren Liebling recht nahe stellen würde: wir würden die Summe seiner persönlichen Existenz ziehen, ein volles Bild, eine lebenvollere Anschauung von der Gestalt dieses Geistes gewinnen können. Und wie wir Menschen in unserer Schwachheit sind: wir glauben unserer Götter erst recht sicher zu sein, wenn wir sie in menschliche Gestalt gebracht haben, und so haben wir auch das natürliche Verlangen, die Genien, die wir in ihren Werken verehren, auch in ihrer Persönlichkeit und menschlichem Wesen zu kennen. Aber bei diesem Geschäfte ist fast Alles, woraus wir schöpfen können, nur Vermuthung und Bruchstücke, und es ist zu fürchten, daß die Darstellung, die aus solchen Quellen stammt, mehr ein Gedicht des Geschichtschreibers, als eine Geschichte des Dichters werde. Aber ein Wagniß dieser Art wird mehr oder minder bei jeder geschichtlichen Darstellung gemacht: jedes historische Kunstwerk spiegelt den Geist des Erzählers nicht minder als den dargestellten Stoff ab; und dieser erhält nur eine lebendige Wirksamkeit auf das menschliche Gemüth, wenn er von der Bildungskraft des menschlichen Geistes empfangen und neu geschaffen ist. So mag denn auch dieser Versuch gewagt werden, auch auf die Gefahr hin, daß man in dieser Darstellung mehr Dichtung als Wahrheit fände.

Shakespeare in Stratford.

In einer Anmerkung zu Shakespeare's Sonnetten schrieb Steevens über unsere Kunde von des Dichters Lebensverhältnissen folgenden Satz: „Alles, was wir mit einiger Gewißheit von Shakespeare wissen, ist, daß er in Stratford am Avon geboren war, heirathete und Kinder erzeugte; daß er nach London ging, wo er als Schauspieler auftrat und Gedichte und Theaterstücke schrieb; daß er nach Stratford zurückkehrte, sein Testament machte, starb und begraben ward." Wenn uns nicht ein gutes Glück noch irgendwo die Lebensbeschreibungen aller Poeten, woran Thomas Heywood, ein fruchtbarer Dichter, Zeitgenosse und Bekannter Shakespeare's, über 20 Jahre arbeitete, aufbewahrt hat, so wird auch wohl unserer Wißbegierde in diesem Punkte nicht mehr viel Befriedigung zu Theil werden. Ueber diese Dürftigkeit unserer Kenntniß von Shakespeare's äußerem Leben tröstet uns Collier mit den Worten, daß, wie mangelhaft die Geschichte seines

Lebens, so vollständig dagegen die Geschichte seines Geistes sei. Dieß ist wahr; es ist aber nur gerecht, dabei einzugestehen, daß wir gleichwohl für die Geschichte dieses Geistes die nöthigsten Anhaltpunkte in den wenigen Nachrichten über Shakespeare's Leben suchen müssen. Aus diesem Gesichtspunkte heben wir aus den kärglichen Zügen seiner äußeren Geschichte, wie sie sich unter Collier's Händen jetzt gestaltet hat, nur dasjenige aus, was auf die innere Charakter- und Geistesbildung des Dichters von Einfluß sein konnte.

Es war eine frühere Ueberlieferung, daß Shakespeare der Sohn eines Fleischers gewesen sei, und daß er in seiner Jugend seines Vaters Handwerk geübt habe. Der Erzähler fügt hinzu, wenn er ein Kalb gestochen, hätte er es in einem erhabenen Style gethan und eine Rede dabei gehalten. Jetzt ist aus der sorgfältigsten Durchsuchung aller städtischen Papiere in Stratford am Avon (Grafschaft Warwick) ausgemacht, daß sein Vater, John Shakespeare, ein Handschuhmacher war, ein Gewerbe, das in jener Gegend ausgebreitet ist. Dessen Vater, der Großvater unsers Dichters, scheint ein Pächter Robert Arden's von Wilmecote gewesen zu sein. Zwischen beiden Familien knüpfte John Shakespeare eine Verwandtschaft, indem er 1557 von den sieben Töchtern Robert Arden's die jüngste, Maria, ein Jahr nach ihres Vaters Tode, heirathete. Die Ardens waren eine der angesehensten Warwickfamilien; man weiß, daß sie sich neben den Dudleys

fühlten, in der Zeit, als Leicester (ein Dudley) auf der Spitze seiner Macht stand; jene Heirath war also offenbar über John Shakespeare's Stand und deutet an, daß er in guten Verhältnissen, wenn nicht reich, so doch wohlhabend gewesen sei. Dieß bestätigt sich auch aus allen übrigen Nachrichten. Im Jahre 1564 hat man eine Gelegenheit, die Steuern seiner Wohlthätigkeit mit denen anderer Einwohner von Stratford zu vergleichen, und sie setzen ihn unter die Bürger zweiten Ranges. Er war Besitzer mehrerer Häuser, und er erscheint in den städtischen Urkunden nach und nach immer steigend in Ansehn und Würden, als Geschworner, als Constabel, als Stadtkämmerer, Alderman, und endlich 1568—69 als Bailiff von Stratford, auf dem höchsten Posten in der Gemeinde.

John Shakespeare lebte bis 1601, sein Weib bis 1608; das Glück und den Glanz ihres berühmten Sohnes erlebten sie beide. William Shakespeare ward 1564 am 26. April getauft; es ist wahrscheinlich, daß er am 23. April, seinem Todestage, geboren ist. Unter acht Kindern John Shakespeare's (vier Söhnen und vier Töchtern) war er der älteste Sohn. Er hatte bald nach seiner Geburt die Zeit einer Epidemie zu durchleben; das Schicksal erhielt ihn; von seinen Geschwistern sind mehrere zum Theil frühe gestorben; ein Bruder, Edmund, war später mit ihm Schauspieler an demselben Theater.

Es gab in Stratford eine freie lateinische Schule, wo unser Wilhelm Shakespeare die Anfänge der klassischen

Sprachen erlernt haben mag. Es liegt nahe, gleich an dieser Stelle mit wenigen Worten den vielberegten Streit über Shakespeare's Bildung und Schulkenntnisse zu berühren. Es gibt Ueberlieferungen (in Rowe's Leben Shakespeare's u. a.), nach welchen der Vater unsers Dichters, in bedrängten Verhältnissen, den Sohn frühe hätte aus der Schule nehmen müssen, der dann in jungen Jahren Schulmeister auf dem Lande geworden sei. Diese Nachricht hat etwas sehr Glaubliches. Wir werden gleich hören, daß die äußeren Verhältnisse John Shakespeare's sich wirklich während der ersten Jugendzeit Wilhelm's verschlimmerten; und an eine unterbrochene und mangelhafte Schulbildung Shakespeare's mag man wohl glauben, wie hoch man auch die Selbstbelehrung bewundern mag, mit der er später diesen Mangel ersetzte. In den Zeiten seines Emporkommens nimmt er in seinen Sonnetten das Bild einer weiten Kluft von dem Abstande zwischen Gelehrsamkeit und seiner „rohen Unwissenheit" her; ein eigentlicher Gelehrter wie Ben Jonson durfte sich neben ihm fühlen und von ihm sagen, daß er wenig Latein und weniger Griechisch besessen habe. Es ist auch von Alex. Dyce zum Ueberflusse nachgewiesen worden, daß Shakespeare den Plutarch nicht griechisch, sondern in englischer Uebersetzung gelesen habe. Dabei macht aber der hochwürdige Kritiker eine Bemerkung, die eigentlich den ganzen thörichten Streit über des Dichters Bildung und Wissen entscheidet: „Konnte er den Plutarch im Original nicht

lesen, sagt er, so will ich nur bemerken, daß nicht wenige würdige Herren unserer Tage, die ihre Grade in Oxford oder Cambridge gewonnen haben, in demselben Falle sind.“ Uns Deutschen ist Verhältniß und Beschaffenheit von Shakespeare's Bildung mit Einem Worte der Vergleichung völlig klar zu machen. Unsere Göthe und Schiller erscheinen Voß gegenüber ganz so wie Shakespeare gegen Ben Jonson. Sie lasen, sie verstanden ihren Homer nur in deutscher Uebersetzung. Aber auf ihre ganze Bildung ist kein Schluß daher zu ziehen, daß der Eine von Voß scandiren lernte, der Andere mit Humboldt spät berieth, ob er noch Griechisch lernen solle. Eben so wenig kann Shakespeare's geringes Griechisch gegen seine Geistesbildung, ja nicht einmal gegen die äußere Masse seiner Kenntnisse zeugen. Vielmehr ist es heute kein Wagniß mehr, zu sagen, daß Shakespeare in jener Zeit an Umfang vielfachen Wissens sehr wenige seines Gleichen gehabt habe. Wie haben sich auch in dieser Hinsicht die Urtheile dieser Zeit gegen die früheren geändert! Die Commentatoren des vorigen Jahrhunderts haben um einiger historischer, geographischer, chronologischer Verstöße willen vornehm auf den Dichter herabgesehen. Aber jetzt schreibt man dicke Bücher, um seine Kenntnisse in wirklicher und fabelhafter Naturgeschichte hervorzuheben! Jetzt schließt Collier aus seinen häufigen, technisch höchst genauen Ausdrücken und Anspielungen auf das Rechtswesen, daß er eine Zeitlang nach dem Austritt aus der Schule, wie in

England nicht selten ist, im Dienste eines Advokaten gewesen sei! so wie man aus seinen Jagdkenntnissen beweisen möchte, daß er einmal ein Waidmann oder ein Wilddieb gewesen sein müsse! Jetzt hat man aus seinen italienischen Kenntnissen schließen wollen, daß er in Italien gewesen sei! und will man nicht annehmen, was dem Grundzuge des sittlichen Charakters unseres Poeten gerade am allermeisten entgegen ist, will man nicht annehmen, daß er sich große Mühe gegeben habe, die Kenntniß der lateinischen, französischen, italienischen, ja selbst spanischen Sprache zu affektiren, so muß man wohl zugeben, daß er mit diesen Sprachen mehr Bekanntschaft gehabt habe, als sich blos spielend erwerben läßt. In Bezug auf das Lateinische hat man mit Recht schon das für seine Kenntniß angeführt, daß er nicht selten einzelne Worte dieser Sprache in der ächten ursprünglichen Bedeutung gebraucht, die sie bei der Einbürgerung im Englischen verloren hatten. Wer die Zeugnisse von seiner Lektüre zusammenstellen wollte, würde ein weites und breites Feld der Literatur finden, auf dem der Dichter heimisch und bewandert war; und wenn man an seiner Kenntniß von Geschichte und Geographie auszusetzen findet, so muß man nie vergessen, daß es damals keine Geschichtschreibung gab als die Chroniken, die er kannte, und daß die Erdkunde nur für die Allerwenigsten ein Gegenstand des Studiums war. Wollte man aber glauben, daß Shakespeare's anachronistischer Muthwille im Sommernachtstraum oder im

Perikles aus baarer Unwissenheit stamme, so würde man dieselbe Albernheit begehen, wie jener englische Kritiker, der Göthen in allem Ernste den Aberglauben vorwarf, mit dem er im Eingange seiner Lebensbeschreibung die Constellation seiner Geburtsstunde besprochen habe.

Wir kehren zur Erzählung der Jugendgeschichte des Dichters zurück. Weniges Zuverlässige aus ihr ist zu unsrer Kenntniß gekommen, aber genug, um uns errathen zu lassen, daß seine frühesten und ersten Erlebnisse einen Reichthum tiefer Eindrücke in seine Seele einprägen, eine Fülle großer Bewegungen in sein Gemüth senken mußten, die ihm später ein reicher Quell für seine dichterischen Schöpfungen werden konnte. Eine Reihe von Unfällen betraf ihn und sein Haus in der Zeit, wo Leidenschaft, Empfindung und Einbildungskraft in dem Menschen am mächtigsten sind: er hatte das bittre Brod der Trübsal zu essen und innern und äußern Jammer zu durchleben, die Schule großer Geister und starker Charactere. Der frühere Wohlstand seines väterlichen Hauses ward seit seinem 14. Jahre zerrüttet; ein Schlag des Unglücks traf seine mütterliche Familie, die Ardens; eigner Leichtsinn und selbstgeschaffnes Elend kam hinzu; so daß man sieht, er hatte eine Periode der Widerwärtigkeit nicht nur, sondern auch der Unwürdigkeit durchzumachen, die seine bösen und guten Kräfte nebeneinander entwickelte. Wir wollen die Thatsachen einzeln an uns vorübergehen lassen.

Seit 1578 gingen die Verhältnisse des Vaters, John

Shakespeare, zurück. Er mußte in diesem und dem folgenden Jahre die Güter seiner Frau in Snitterfield verkaufen; man findet ihn sogar seinem Bäcker mit fünf Pfund verschuldet, für die er Bürgschaft stellen mußte. Seit 1579 kam er, selbst vermahnt, nicht mehr in das Stadthaus und er ward daher 1586 in seiner Stelle als Alderman, es scheint ohne seinen Wunsch oder Begehr, durch einen Anderen ersetzt. Im Jahre 1592 erscheint sein Name in dem Berichte einer Kommission, die alle diejenigen zu bezeichnen hatte, welche der königlichen Vorschrift, wenigstens Einmal im Monat die Kirche zu besuchen, nicht nachkamen; es ist dabei bemerkt, daß John Shakespeare diesen Kirchengang aus Furcht vor seinen Gläubigern unterlassen. In Documenten, die diese häuslichen Verhältnisse betreffen, erscheint John Shakespeare nicht mehr unter der Bezeichnung eines Handschuhmachers, sondern eines Freigutbesitzers. Vielleicht hatte er sein Handwerk mit dem Landbau vertauscht und war dabei zurückgekommen. Aus Allem läßt sich folgern, und es wird sich weiterhin bestätigen, daß die Kinder frühe auf sich selbst und ihre eigenen Kräfte gewiesen wurden.

Ein Unfall anderer Art traf die mütterliche Familie, die Ardens, als unser Dichter in seinem 19. Jahre stand. Das Haupt dieser Familie war Eduard Arden von Parkhall. Die Eifersucht der beiden Warwickfamilien, Arden und Dudley, wurde schon oben mit einem Worte angedeutet. Sie ward tödtlich zwischen diesem Eduard Arden

und dem berüchtigten Grafen Leicester, der auch dem großen Leserkreise in Deutschland aus Schillers Maria Stuart und aus W. Scotts Kenilworth bekannt ist. Als Leicester im Jahre 1575 unter jenen berühmten Festen in Kenilworth die Königin Elisabeth bewirthete und umwarb, hatte er gleichzeitig eine verbrecherische Verbindung mit einer Gräfin Essex, die er nach ihres Gatten Tode (1576) heirathete. Noch ehe sie sein Weib war, hatte Eduard Arden Leicestern über diesen, dem Hofe und der Königin durch Macht und Frechheit verheimlichten Verkehr herbe Aeußerungen gesagt; sehr möglich daß dieß eben während jener Feste in Kenilworth geschah, und daß Leicesters Verhältniß dadurch der Königin kund ward, die bekanntlich ihren damaligen Aufenthalt auf Schloß Kenilworth plötzlich unterbrach und abreiste. Welchen wundervollen Gebrauch Shakespeare später von dieser geheimnißvollen Geschichte in seinem Sommernachtstraume machte, werden wir seiner Zeit erfahren. Man hat aus diesem Gebrauche vermuthet, Shakespeare könnte, damals ein 11jähriger Knabe, bei den nachbarlichen Herrlichkeiten in Kenilworth zugegen gewesen sein. Wie dem sei, hier ist uns vor Allem das tragische Ereigniß wichtig, das dem Dichter diese Geheimnisse von Kenilworth so tief einprägen mochte. Leicester trug Arden über jene Vorwürfe unversöhnlichen Haß. Er umspann ihn mit einem Hochverrathsprozeß und Eduard ward im Jahre 1583 hingerichtet.

Wie entfernt die vornehmeren Zweige der Familie Arden den verarmten Shakespeares auch stehen mochten, so begreift sich doch, daß dieser Fall auch bei ihnen tief wird empfunden worden sein. Die Ereignisse zeigen beide Familien in Verfall und Unglück und ein schwerer Zug von Lebensernst konnte dem Gemüthe des jungen Dichters dadurch eingeprägt werden. Vielleicht waren diese Schickungen für seine gesammte Characterbildung heilsam, denn es finden sich um die gleiche Zeit in seiner Natur die Züge eines jugendlichen Leichtsinns, dem diese ernstern Familienschicksale ein Gegengewicht zu halten sehr geeignet waren.

Dem Nicholas Rowe, der zuerst, 1709, unseres Dichters Leben schrieb, hatte der Schauspieler Betterton die oft erzählte Anecdote von Shakespeare's Wilddiebstahl mitgetheilt, die er in Stratford gehört hatte. Er sei, sagt die Geschichte, in schlechte Gesellschaft gefallen und habe an einem Wilddiebstahle in Charlcote, dem Landgute eines Sir Thomas Lucy, Theil genommen; er sei von Sir Thomas gerichtlich verfolgt worden und habe sich mit einer satirischen Ballade gerächt, von der sogar anderwärts eine Strophe aufbewahrt worden ist; dieß habe ihm weitere Verfolgung zugezogen, die ihn veranlaßt habe, Stratford zu verlassen und nach London zu gehen. Welche Bürgschaft diese Erzählung, welche Aechtheit die erhaltne Strophe der Ballade auf Sir Thomas Lucy habe, läßt sich freilich nicht sagen. Umwohner von Stratford zeigen

wohl noch heute dem Fremden eine Statue der Diana mit der Hirschkuh, die sie für den Wildieb Shakespeare ausgeben; waren Betterton's Gewährsleute von dieser Art, so wäre die Anecdote allerdings verdächtig genug. Aber eine äußere Bestätigung derselben liegt doch wirklich sehr sprechend in der Eingangsscene der lustigen Weiber in Windsor. Hier hätte der Dichter, wenn er da eine Jugendgeschichte wirklich verewigt hat, seinen Wilddiebstahl auf Falstaff übertragen, er verspottete in der Figur des ahnenstolzen Robert Schaal, dem er 12 Hechte (luces) in seine Wappen gibt, den Sir Thomas Lucy, der wirklich drei Hechte in seinem Wappen führte; und ganz so, wie der wälsche Priester die englische Benennung der Hechte (luces) wie Läuse ausspricht, dreht sich auch der Witz der erhaltenen Strophe jener Ballade*) ganz um diese dialectische Verkehrung des Namens Lucy.

Aber abgesehen von diesen äußeren Zeugnissen hat die Anecdote wohl die innere Gewährschaft eines sehr characteristischen Zuges. Es scheint in der Literatur und Kunst so wenig möglich wie in der Politik, daß rasche und große

---

*) Die Strophe läßt sich im Deutschen nicht wiedergeben:
A parliament member, a justice of peace,
at home a poor scarecrowe, at London an asse —
if lowsie is Lucy as some volke miscall it,
then Lucy is lowsie, whatever befall it.
He thinks himself great,
yet an asse in his state
we allow by his ears but with asses to mate.

Veränderungen in diesen Kreisen der Bildung eines Volkes vor sich gehen können, ohne daß in dem Ganzen eine anarchische Durchgangsperiode nöthig werde, die sich dann in dem ungeordneten, starkgeistigen, der conventionellen Sitte spottenden Character der Einzelnen, der ersten Träger jener Veränderungen, wiederspiegelt. Die Männer, die unserer deutschen dramatischen Dichtung zuerst mit einer völligen Umwälzung geholfen haben, die Wagner und Lenz, ja auch jene größeren, die sich schneller in Würde und Ehre zusammennahmen, die Klinger, die Göthe und Schiller, erscheinen in ihrem Jugendleben vielfach als die Beute derselben starken Leidenschaft, derselben titanischen Natur, derselben Nichtachtung herkömmlicher Sitte und Schranke, die sie in ihren ersten Dichtungen schilderten. Ganz in der ähnlichen Gesellschaft erkennt man sich unter den Dramatikern wieder, welche zu Shakespeare's Zeit die englische Bühne empor brachten; nur daß ihre wenigen Lebenszüge, die wir wissen, nach dem Character des Zeitalters etwas greller gezeichnet sind. Die Namen Marlowe und Greene neben Shakespeare entsprechen in dem englischen Drama ganz der Stelle, die jene Jugendfreunde Göthes in der deutschen einnehmen; in ihrer Dichtung, in ihrer neidischen Nebenbuhlerei und literarischen Eifersucht, in ihrer ganzen sittlichen Haltung. Marlowe ward von einem liebenden Rivalen ermordet: er soll in Wort und Schrift die Religion herabgesetzt und gehöhnt haben; satirische Gedichte nennen ihn einen

Schwörer und Flucher, einen Genossen Aller die Gottes Gesetz verworfen; die dichtenden Zeitgenossen beklagten, daß sein Witz, vom Himmel verliehen, mit Lastern zusammen wohnte, die der Hölle entstammten. Robert Greene war ein verkommener Geistlicher und starb, sagt man, an übermäßigem Weingenuß; sein heftiger Gegner, Gabriel Harvey, gab ihm das anstößigste Leben Schuld und berief sich dabei auf die allgemeine Kenntniß der Stadt London; aber auch Greene selbst sprach reuig sogar von seinen Werken als Thorheiten, in einem Tone, der nicht von dem besten Gewissen zeugt. So ist auch von Peele und Thomas Nash bekannt, daß sie ein ungeordnetes Leben führten; alle vier starben eines frühzeitigeu Todes. In die Reihe dieser Wildlinge trat Shakespeare in seinen Jugendsitten sichtbar ein, und es mag wohl sein, daß er in jener schlechten Gesellschaft, von der Rowe erzählt, das Leben geführt hatte, das er nachher in Heinrich IV. so sprechend zu schildern wußte. Sein Wilddiebstahl mag in diesem Leben leicht noch das Unschuldigere gewesen sein. Die Zeit sah diese freie Kunst wie das Wirthshausleben, das Gartenplündern und das Tanzen um Maipfähle, die gewöhnlichen, oft getadelten, nie unterlassenen Sitten junger Leute mehr als Muthwillen denn als Verbrechen an, wie wir die Entwendungen der Schüler mit einem schuldloseren Ausdrucke bezeichnen, der fast an Wilddieberei erinnert. Es sind aber andere, zugleich unwidersprechliche Zeugnisse vorhanden, die den jungen Shakespeare

auch von anderen Seiten in lockeren Sitten verloren zeigen.

Schon immer konnte man aus einer Reihe von Shakespeare's Gedichten, dem Schlusse seiner Sonnettensammlung, auf diese Sitten schließen: Gedichte, die nicht ohne Poesie, aber in eben so ungeschminkter Moral als Aufrichtigkeit, des Dichters Verhältniß zu einem Weibe aussprechen, das verheirathet war und seine Liebe zwischen dem Dichter und einem Freunde desselben theilte. Die Engländer thaten alles Ersinnliche, um die persönlichen Beziehungen, die prosaische Wahrheit des Stoffes dieser Gedichte und so die moralischen Folgerungen zu bestreiten. An der ästhetischen Unfehlbarkeit des Dichters war ihnen weniger gelegen, aber als Mensch sollte ihr Liebling fehlerlos sein. Es ist ein Zug, der dem Sittengefühl der Nation ebenso viele Ehre macht, als er auf der andern Seite ihrem forschenden Wahrheitssinne und vielleicht auch ihrer Menschenbeurtheilung einigen Eintrag thut. „Denn warum," sagt Boaden in seiner Schrift über Shakespeare's Sonnette, „warum sollten wir so eifrig sein, aus dem Dichter ein makelloses Geschöpf zu machen, das die Welt nie sah! ein Wesen, das uns so unermeßlich an Gaben des Geistes überflügelt und auch nicht durch den leichtesten sittlichen Fehler sein Geschlecht verriethe? Gewiß, da bereuter Irrthum nicht zur Nachahmung verführt, so ist es besser unsere Anmaßung zu dämpfen, indem wir den Größesten von uns nicht fleckenlos zeigen." So ist es in der

That; und auf alle Fälle thun wir dem Sinne des Dichters, dem ungefälschte Wahrheit über Alles ging, nur dann Genüge, wenn wir ihn, indem wir uns die Züge seines Lebens zusammensuchen, nicht besser machen als er sich selber dargestellt hat.

Es sind jetzt leider die nicht mehr zu tilgenden Zeugnisse vorhanden, nach denen es fernerhin unmöglich ist, den Dichter zu einem fehlerlosen Heiligen zu machen. Shakespeare verheirathete sich schon im achtzehnten Jahre mit einem sieben bis acht Jahre älteren Mädchen, Anna Hathaway. Es ist documentarisch ausgemacht, daß dieß nicht vor Ende November 1582 geschah; es geschah, gegen die Sitte, nach nur einmaligem Aufgebote, auf eine hastige und beschleunigte Weise. Schon am 26. Mai 1583 ward ihnen eine Tochter, Susanna, getauft. Diese Geburt ihres ersten Kindes, sagt Collier, konnte selbst bei dem mildesten und besonnensten Geiste nicht beitragen, jene Achtung zu vergrößern, welche die Hauptquelle des Vertrauens und Glückes im häuslichen Leben ist. Auch scheint Shakespeare's häusliches Leben kein glückliches Leben gewesen zu sein. Sein Weib brachte ihm nach zwei Jahren noch Zwillinge, und dann keine Kinder mehr. Als er bald darauf nach London übersiedelte, ließ er sie in Stratford zurück, wohin er von Zeit zu Zeit zurückkehrte; in London setzte er, nicht blos nach jenen Sonnetten zu schließen, sein freies Leben wenigstens im Anfange fort; kein Rückblick auf ein liebes Weib oder einen glücklichen Haus-

stand schien ihn zurückzuhalten. War es Zufall, daß gerade in seinen früheren Dramen die Bilder böser, herrschsüchtiger Frauen seine Phantasie ausfüllten, die er später nie wieder geschildert hat? daß er in Heinrich VI. die Züge, mit denen der Dichter, dem er nacharbeitete, die schrecklichen Frauen Heinrichs VI. und Glosters ausgestattet hatte, mit so viel Zusätzen würzte, als ob er sich schwerer eigener Gefühle entladen wollte! Mit wie viel warmer Ueberzeugung, wie aus selbst gemachter Erfahrung, läßt er in „Was ihr wollt" (II, 4) die Warnung sagen: es möge das Weib stets einen älteren Mann wählen, damit sie sich ihm anfüge und ihn ausfülle; und wie mit einem bekümmerten Selbstbekenntnisse ist der den Männern nicht ehrenvolle Grund hinzugefügt, warum dieß Verhältniß das natürlichere sei: weil wir Männer, in unseren Neigungen wankelmüthiger als die Frauen, von ihrem größeren Jugendreize eher zu fesseln sind. Waren die Umstände, die seine Verheirathung begleiteten, die „beweinte Schuld", auf welche der Dichter später in seinen Sonnetten zurücksah? Wenigstens senkte sich tief in seine Brust die herbe Erfahrung ein, daß die Uebereilung heftiger Leidenschaft und die Heimlichkeit ehelicher Bündnisse eine Quelle selbstgeschaffenen Unheils sind, wie er es mit jener furchtbaren Gewalt in Romeo und Othello, und milder in den Veronesern und im Wintermährchen geschildert hat.

Von Shakespeare's Uebersiedlung nach London werden wir unten weiter hören. Er setzte dort, sagten wir,

sein freies Leben fort; wenigstens erzählt man uns zwei Anekdoten, die dieß, wenn sie verbürgt wären, beweisen würden. Auf seinen Reisen von und nach London, heißt es, sei er oft in der Krone in Oxford bei John Davenant abgestiegen. Der und seine Frau mochten ihn gern; er hob ihren Sohn Wilhelm aus der Taufe; die böse Welt schloß auf mehr als Freundschaft zwischen Frau Davenant und dem Dichter. Einmal lief der kleine Wilhelm eilig nach Hause; auf die Frage, warum er so laufe, sagte er, er wolle seinen Pathen, wie die Engländer sagen, seinen Gottesvater (godfather) sehen. Du bist ein guter Junge, sagte der Frager, aber du mußt den Namen Gottes nicht unnöthig führen! Der junge Wilhelm Davenant machte später viel aus seiner Bekanntschaft und Verwandtschaft mit Shakespeare, so daß man ihm sogar zutraut, diese Geschichte erfunden zu haben. — Eine andere wird von einem Zeitgenossen, Manningham, erzählt. Eine Londoner Bürgerin, von Bewunderung für Shakespeare's Freund, Richard Burbadge, in seinem Spiele als Richard III. hingerissen, ladet ihn auf den Abend zu sich und heißt ihn unter dem Namen Richards III. an die Thüre klopfen. Wilhelm Shakespeare belauschte die Einladung und kommt dem Freunde, da er das Wort weiß, zuvor. Bald nach seinem Eintritt bei der Frau meldet sich ein zweiter Richard III. Der muthwillige Besitzer weist aber den Freund zurück: Wilhelm der Eroberer gehe vor Richard III.

Diese Anekdoten können freilich Erfindungen der Laune und des Witzes sein. So pflegen wohl aus Rückschlüssen geschichtliche Sagen zu entstehen. Weil Shakespeare ein Dichter war, könnte man sagen, so entstand jene offenbar falsche Sage, daß er die Kälber seines Vaters in poetischem Style gestochen habe; weil er mit Jagd und mit Pferden bekannt war, machte ihn der Eine zu einem Wilddieb, der Andere zu einem Pferdejungen; weil er in Gesetz und Recht bewandert erscheint, lassen ihn Malone und Collier einem Advokaten die Dienste eines Schreibers (boy) verrichten; weil er unbekannte italienische Quellen brauchte, läßt ihn Armitage Brown nach Italien wandern. So könnte auch auf den Dichter der berühmten Liebeswerbung der Venus um Adonis jenes schelmische Werbestück erfunden worden sein. Aber da es von einem Zeitgenossen erzählt wird, so ist dieß schon unwahrscheinlicher. Und dann hängt man auch dergleichen Erfindungen nicht leicht einem Charakter an, der für rein und gesetzt gilt. Es kommt hinzu, daß die letztere Anekdote in jenen übelangesehenen Sonnetten, von denen vorher die Rede war, gleichsam ein poetisch ausgeführtes Gegenstück hat. Der Dichter schildert in jenen Sonnetten (127—152) das ungewöhnliche Weib, mit der er eine sündige Liebe tauschte, als häßlich, an Farbe, Haar und Augen schwarz, von Niemand schön gefunden, für keinen körperlichen Sinn von Reiz. Was ihn an sie zog, war ihre Musik, ihre geistige Anmuth, eine Grazie und Anstelligkeit, die das Häß-

liche schön kleidete und ihm ihr Schlechtestes über alles Beste hob. Er kämpfte vergebens gegen diese Leidenschaft, vergebens mit seiner Vernunft, ja mit seinem Hasse. Denn sie bestrickte ihm den jungen köstlichen Freund, den die übrigen Sonnette verherrlichen, aber auch dieß vergibt er ihr. Es scheint aber dieses mehr ein Streich des Muthwillens von ihr gewesen zu sein, denn der Freund mag sie nicht einmal; so daß man hier allerdings auf einen neckischen und in der Neckerei nicht empfindlichen Verkehr mit Freund und Freundin blickt, wie ihn auch die obige Anekdote zwischen Burbadge und Shakespeare voraussetzen läßt.

Es ist ein loses Leben, das Shakespeare in seinen Jugendjahren geführt hat; zu seinem Jagdfrevel, zu seinen Liebesabentheuern kommt sein Entschluß, sich von seiner Familie zu trennen und Schauspieler zu werden, noch hinzu; ein Schritt, den damals Niemand so leicht that, der sich nicht starkgeistig über das Vorurtheil, ja über das allgemeine Urtheil der Menschen hinwegsetzte. Er selbst bekennt sich in seinen Sonnetten zu Unwürdigkeiten und Flecken, die auf ihm hafteten; er gesteht, daß er „seinen alten Fehler der Leidenschaftlichkeit" stets erneuerte! Hätte er nicht so tief aus dem Kelch der Leidenschaft getrunken, schwerlich hätte er je mit jenen Meisterzügen die Gewalt der sinnlichen Kräfte, schwerlich mit jener Innigkeit und Tiefe zugleich den Reiz ihrer Verführung und den Fluch geschildert, der sich an ihr Uebermaaß heftet. Ohne daß er einmal die Schwelle des Lasters betreten hätte, —

wer begriffe, daß er dessen innere Werkstätte so genau und gründlich durchschaute? Der Mensch geht aus den Händen der Natur zum Guten und Schlechten begabt hervor, und leider werden hervorragende Eigenschaften gewöhnlich mit größeren Gefahren zu ringen haben. Geht der innere Mensch aus diesem Kampfe siegreich hervor, dann trägt er aber auch eine Beute davon, die sich der Unangefochtene nimmer erficht. Der Einsiedler, der der Welt nicht Einmal gedient hat, lernt sie auch nicht so bewältigen, wie dieser Dichter es lernte; das Maaß, das Er fand, findet Keiner, der sich nie an den Extremen gestoßen. Die Zeit, in der Shakespeare lebte, war eine derbe, in vielen Beziehungen rohe, natur- und sinnenkräftige Zeit, aber das Gegengewicht der religiösen Sitte und eines lebhaften Gewissensstandes und einer geistigen Kraft war ihr auch gegeben. So wie die Zeit, so war der Dichter selbst. Er lebte in der Gewalt des heftigen Blutes, als er jung war, und er nannte sich in frühen Jahren schon alt, als er anfing dem Geiste zu leben und der Vernunft zu gehorchen. So wie Schiller und Göthe frühe geläutert aus dem wüsteren Treiben ihrer Jugend und ihrer Jugendgenossen heraustraten, so auch Shakespeare: er stand neben seinen Zeitgenossen Marlowe und Greene Anfangs wie Einer ihres Gleichen, aber „er kannte sie", wie sein Prinz Heinrich die tolle Umgebung, die seinem jugendlichen Hange gefiel, und er streifte diese Sitten ab wie dieser, als er zu größeren Dingen gerufen ward. Wir werden später seinen

persönlicheren Dichtungen abzulauschen suchen, wann diese innere Läuterung in ihm vorging. Darf man aber auf seinen Seelenzustand aus den Poesien schließen, die er zu verschiedenen Zeiten im Rausche der Leidenschaft geschrieben hat, so würde man sagen, daß er in ähnlicher, obwohl anderer Mischung wie Göthe jene glückliche Natur besaß, der Maaß und Fassung selbst im Momente der Leidenschaft, im Taumel Besinnung gegeben war. So wollen wir im nächsten Abschnitte sehen, daß er in den zwei erzählenden Jugendgedichten, die wir von ihm besitzen, den Erstlingen seiner Muse, diese eigene Doppelnatur bei der ersten Probe bewährt. Beide Gedichte entsprechen in Form und Inhalt dieser ersten Periode einer ungebändigten Leidenschaft, in der wir den Dichter gesehen haben, in der jene Gedichte entstanden sind. Aber das Eine setzt schon, voll stoischen Ernstes, den Sieg oder die Rache des Geistes und das Sittengefühl der Alleinherrschaft der Sinne entgegen, die in dem anderen voll weichlichen Reizes gefeiert wird. Mehr auf einen Punkt zusammengedrängt liegt das Gemälde des Kampfes von Geist und Sinnlichkeit, von Vernunft und Lust, wie er in dem Dichter selbst lebendig sein mußte, auch in den Sonetten, die an jene häßliche Reizende gerichtet sind; in sämmtlichen straft er seinen leicht bethörten Sinn, und es höhnt der besiegte Geist die Siegerin Lust, aber ohne sich aus seiner Niederlage zu erheben. Das 129ste unter seinen Sonetten spricht diese Stimmung am zusammengefaßtesten aus:

Aufwand des Geists in schmählicher Verschwendung
ist Lust in That; und eh sie That geworden,
ist Lust meineidig, treulos, voll Verblendung,
wild, blutig, wüst und roh, bereit zum Morden.

Genossen kaum, wird sie verschmäht sogleich,
sinnlos erstrebt, und wieder, kaum gehascht,
sinnlos gehaßt; dem tückschen Köder gleich,
der Den toll machen soll, der ihn benascht.

Toll im Begehren, im Besitz zumal;
ihr Gestern wüst, ihr Morgen und ihr Heute,
im Kosten Wonne, und gekostet, Qual,
im Ausgang Trug, nur in der Aussicht Freude.

All dieß weiß alle Welt; doch Keiner meidet
den Himmel, der zu dieser Hölle leitet.

Shakespeare's beschreibende Gedichte.

Von den zwei erzählenden oder vielmehr beschreibenden Gedichten, die wir von Shakespeare besitzen, ist das Eine, Venus und Adonis, im Jahre 1593, das Andere, die Lucretia, 1594 zuerst gedruckt; Beide sind dem Grafen Southampton gewidmet. Der Dichter nennt Venus und Adonis selbst in der Dedikation sein erstes Werk, die Lucretia gehört unstreitig derselben Zeit der Entstehung an. Beide Gedichte sind wohl gewiß bei der Herausgabe überarbeitet worden; ihrem ersten Empfängniß nach werden sie noch in die Zeit vor Shakespeare's Uebersiedlung nach London gehören. Alles verräth, daß sie in dem ersten Sinnesrausche der Jugend geschrieben sind.

Wie sie nach Stoff und Behandlung in die jugendlichen Zustände und Stimmungen des Dichters verwebt sind, die wir andeutungsweise kennen gelernt haben, springt in die Augen. Der Inhalt von Venus und Adonis ist die Werbung der Liebesgöttin um den kalten,

noch fühllosen Knaben, und ihre Klage über seinen plötzlichen Tod. In jenem ersten Theile hat Shakespeare die Werbende mit allen Reizen der Ueberredung, der Schönheit, des leidenschaftlichen Ungestüms, mit allen Künsten der Schmeichelei, der Bitten, des Vorwurfs, der Thränen, der Gewalt ausgestattet; und der Dichter selbst erscheint dabei als ein Crösus an dichterischen Vorstellungen, Gedanken und Bildern, als ein Meister und Sieger im Verkehr der Liebe, als ein Riese an Leidenschaft und sinnlicher Kraft. Das Ganze ist von dieser Seite ein einziger blendender Fehler, wie ihn junge Dichter so gern begehen: Sinnenglut ohne Maaß mit Poesie verwechselt. In dem Urtheile der Zeit aber stellte schon dieses Gedicht allein Shakespeare in die Reihe der bewunderten Dichter. Gerade die Seite, die wir berühren, gab dem Gedichte diese unmittelbar erobernde Kraft. Was man in ähnlichen mythologischen Darstellungen englischer und italienischer Dichter damals vom Wesen und Wirken der Liebe las, war gekünsteltes Gedankenwerk in verfeinerten Formen, von mehr sprachlichem Glanze als innerer Gefühlswahrheit. Aber hier ist die Liebe in der That ein „Geist, geschaffen aus Feuer“, ein wesenhafter Rausch und Leidenschaft, die die künstliche Manier der Darstellung überwindet und auch eine noch gespreiztere poetische Form überwunden hätte. Daher hatte das Gedicht vor so viel ähnlichen mythologischen und allegorischen Malereien durch seine unmittelbare Natur eine materielle Wirkung voraus; es ward wie

Göthe's Werther gleichsam sprichwörtlich umgetragen als das Muster eines Liebesgedichtes, ward oft wieder aufgelegt und rief eine Reihe von Nachahmungen hervor; und die Dichter priesen es als „die Quintessenz der Liebe", als einen Talisman oder eine Vorschrift zu lieben an, aus der man die Kunst glücklicher Liebeswerbung erlernen könne.

Mit wie glänzenden Farben übrigens Shakespeare das Bild dieser Leidenschaft gemalt hat, so ist er doch keineswegs in dem Wohlgefallen an dem Stoffe seines Gemäldes in sinnlicher Befangenheit untergegangen. Er weiß es, daß er nicht das Bild menschlicher Liebe, an der Geist und Seele ihr veredelndes Theil haben, sondern daß er das Bild einer rein sinnlichen Begierde entwirft, die blos thierisch an ihrem Raube „wie der Geier" füttert. An der Stelle, wo er die Werbungen von Adonis losgerissenem Pferde schildert, liegt die Absicht deutlich vor, die thierische Leidenschaft in dieser Episode mit der der Göttin nicht gegensätzlich, sondern nebeneinanderstellend zu vergleichen. Strafend sagt Adonis der werbenden Göttin, sie solle nicht Liebe heißen, was auch Er, der Dichter, unbekümmerte Lust nennt, „die die Vernunft zurückweist und das Erröthen der Scham und den Schiffbruch der Ehre vergißt". Dieser reinere Gedanke, der ein- und das anderemal in dem Gedichte vorschlägt, ist aber allerdings durch den Reiz der Darstellung und das Verweilen auf den sinnlichen Schilderungen überdeckt.

Dagegen in der Lucretia liegt er schon in dem Stoffe selber, der wie absichtlich zum Gegenstücke gegen das erste Gedicht gewählt erscheint: der vergötterten blinden Lust stellt der Dichter die Keuschheit der Matrone gegenüber, in der die Macht des Willens und der Sittlichkeit einen tragischen Sieg feiert über die Bewältigung der Lust. Die Darstellung der verfänglichen Szene in der Lucretia ist nicht bescheidener oder kälter geworden; es könnte selbst scheinen, als ob im Ausmalen der keuschen Schönheit noch mehr verführerische Wärme läge, als in irgend einer Stelle von Venus und Adonis. Doch ist die Buße und Sühne der Heldin, die Rache ihrer unbefleckten Seele, ihr Tod, in einem ganz anderen, ernst gehobenen Tone und mit demselben entsprechenden Nachdrucke behandelt. Ja der Dichter bewegt sich bedeutsamer aus der engeren Gränze der Beschreibung einer einzelnen Szene heraus, indem er ihr einen großen geschichtlichen Hintergrund gibt. Die einsame Lucretia, indem sie ihren Selbstmord vorbereitet, weilt betrachtend vor einem Bilde der Zerstörung Trojas, und der Leser blickt vergleichend auf das ähnliche Schicksal, das der Fall der Lucretia den Tarquiniern und der Raub der Helena der Familie des Priamus gebracht. War der Dichter in Venus und Adonis, von Ovids weicher Kunst geleitet, in eine bloße üppige Situation vertieft, die mehr ein Gegenstand für die Malerei wäre, so erhebt er sich hier in sittlicherem Ernst und, sichtbar von Virgil angeregt, wirft er einen Blick in das Ge-

biet großer und folgenreicher Handlungen hinüber, auf dem er nachher groß geworden ist. In solchen Gegensätzen sich zu bewegen, war Shakespeare's vielseitiger Natur ein Bedürfniß; sie sind ein Merkzeichen seines Charakters und seiner Dichtung; sie erscheinen hier in den ersten Anfängen seiner Kunst und kehren in seiner ganzen dramatischen Dichtung unaufhörlich wieder. Unser Göthe weilte in wohlgefälliger Wiederholung auf Einer Lieblingscharakterform, die er in Weißlingen und Werther, im Clavigo, in Stella, im Egmont nur leise verändert wiederbrachte; dieß wäre Shakespeare ganz unmöglich gewesen. In seiner Natur lag es, einen gegebenen Stoff in der Fülle und Erschöpfung durchzuarbeiten, die eine Wiederkehr schwer macht, die vielmehr zu dem Wege nach einem entgegengesetzten Ziele geradezu einladet.

Der äußeren Form nach haben diese beiden Gedichte für Den, der Shakespeare nur aus seinen Dramen kennt, ganz etwas Fremdes. Wo dort in der Form der Rede Alles auf Handlungen geht, ist hier in der Form der Erzählung Alles auf Reden gestellt. Selbst wo sich ein nothwendiger Anlaß bietet, ist alle Handlung vermieden; in Venus und Adonis ist nicht einmal die Eberjagd erzählt; in der Lucretia ist die handlungsreiche Ursache und Folge der Einen beschriebenen Lage kaum erwähnt; in der Beschreibung dieser Lage selbst ist Alles in Redekunst aufgelöst. Vor seiner That überlegt sie Tarquin in gedehnten Reden, eine „Disputation zwischen erfrornem Gewissen

und heiß brennender Lust"; nach ihr schmäht Lucretia in endlosem Selbstgespräche auf Tarquin, auf die Nacht, die Gelegenheit, die Zeit, und verliert sich in breite Erwägungen über ihren Selbstmord. Nach dem Naturmaaße der sonstigen Werke des Dichters gemessen wäre dieß der Gipfel der Unnatur in einem Weibe von bescheidener Eingezogenheit und kalter Willenskraft. Was in Shakespeare's Dramen seine Monologe gerade so wunderbar auszeichnet, jene Kunst, unendliche Empfindungen in wenige große Umrisse zusammenzupressen, ist hier im äußersten Gegensatze geübt. Nur zwei kleine Züge begegnen in der Lucretia, die Stellen, wo sie die Dienerin um Tarquins Abreise befragt und nach Schreibzeug begehrt, obgleich es neben ihr steht; und wo sie den Boten absendet, der aus Blödigkeit — wie sie aber glaubt — aus Scham für sie erröthet — da blickt vorübergehend der psychologische Dichter heraus, wie wir ihn kennen. Ueberall sonst leidet seine Darstellung gerade in der Lucretia, dem sonst bedeutenderen Gedichte, an der inneren Unwahrheit und den üblen Formen der italienischen Pastoraldichtung. Ihr wesentliches Unterscheidungszeichen sind jene sogenannten Concepte, seltsame, auf das Fremdartige und Ueberraschende ausgehende Einfälle und Bilder, tiefsinnige Gedanken an flache Gegenstände verschwendet, Klügelei und gekünstelter Witz an der Stelle der Poesie, die Einbildungskraft auf logische Gegensätze, auf scharfe Unterscheidungen und epigrammatische Spitzen gerichtet. Der

Dichter arbeitet hier nach Mustern, die er an Reichthum überbietet, auf einer falschen Fährte in seiner gewohnten Ueberlegenheit, in einer Kunstmanier, die er leichter und weiter treibt als seine Urbilder. Er treibt sie zu einer Höhe, wo er selbst gleichsam der Ueberladung, des sonderbaren Wechsels zwischen Erhabenheit und Plattheit inne wird, die dieser Manier eigen ist. Diesen Eindruck macht jene Stelle, wo Lucretia den Brief an ihren Gatten, selbstverstanden in eben dieser Manier, schreibt und ihre Kritik daran übt: das eine findet sie „zu seltsam gut", das andere „stumpf und schlecht", und „sehr gleich einem Volksgedränge am Thore, so drängen sich ihr die Einfälle, welcher zuerst kommen solle". In einem seiner frühesten Lustspiele (der Liebe Mühe ist verloren) verweist Shakespeare diese Art Styl schon dahin, wohin sie gehört: in die „Schule, wo das Kunstgeschick wetteifert". Er sagt dort in der Person des Biron, indem er die Eigenheiten dieser Art von Poesie vortrefflich bezeichnet, den „tafftnen Phrasen, den zugespitzten seidenen Ausdrücken, den sammtenen Hyperbeln, den pedantischen Figuren, der gezierten Affectation" Lebewohl, diesen „Sommerfliegen, die die Made des falschen Prunkes erzeugen". Und wirklich, gerade in dem amatorischen Style, wo diese Eigenschaften am festesten eingenistet waren, verabschiedete sie Shakespeare am frühesten und für immer; und während keine Dichtung je wieder in dem Maaße Convenienz war, wie diese Conceptenpoesie der italienischen Schule, so ist keine Dichtung

so sehr der Convenienz entgegengesetzt wie das Shakespeare'sche Drama. In mancher vereinzelten Stelle seiner Werke ist von diesem falschen Flitter der Kunst etwas hängen geblieben; an vielen Stellen brauchte er ihn wissentlich zu vorgesetzten Zwecken. Besonders sein tragisches Pathos, hat man ihm vorgeworfen, sei so oft in Schwulst und Bombast ausgeartet. Auch ist gewiß, daß er an der Grandiloquenz des Seneka, an dem glänzenden Style Virgils ein aufrichtiges Wohlgefallen hatte. Die Bewunderung, die er dem Kenner Hamlet für jene Erzählung von Pyrrhus' Tode in den Mund legt, läßt nicht daran zweifeln. Den Charakter dieses Vortrags trägt die Lucretia an vielen Stellen. Kein Deutscher wird dieses Gedicht lesen, ohne an Schillers Versuche, Virgil in Stanzen zu übersetzen, erinnert zu werden. Die Freude der jungen Schüler an dem römischen Meister war die gleiche und aus dem gleichen Grunde: der Jugend macht das Großwortige mehr den Eindruck des Heroischen, als die schlichte Größe des Homer; das lateinische Urbild der epischen Kunst liegt in der Schule näher als das griechische; so trug auch Göthe eine Vorliebe für Virgil, ehe er den Homer bequemer im Deutschen übersah. Daher kommt es denn, daß Shakespeare auch in dem Stoffe Virgilianer war; wie in der Lucretia in ganzer Frische der ersten Eindrücke, so ist er später immer in allen Anspielungen auf die große homerische Mythe gut trojanisch gesinnt; man muß sich erinnern, daß in der chronicalischen Sage die

alten Briten von den Trojanern abstammen und daß diese glorreiche Abkunft auch in dramatischen Gedichten im Gedächtniß erhalten ward; bei einem von Shakespeare's letzten Werken, bei Troilus und Cressida, muß man jene ersten Jugendgefühle in aller Lebendigkeit im Gedächtniß haben, wenn man dieses Gedicht überhaupt begreifen will.

Wie ein Dichter von so schlichtem Sinne wie Shakespeare im Anfang seiner Laufbahn in diese verkünstelte Kunst kam, in der er an einen Marini und Hoffmannswaldau erinnern kann, ist viel leichter zu begreifen, als wie er sie so schnell verlassen konnte, um der ganzen Zukunft den Weg zur Natur zurückzuweisen. Man muß sich erinnern, daß die ganze Ritterpoesie des Mittelalters eine Kunst der Convenienz war, die im 15. Jahrhundert in allen Theilen Westeuropa's zu Rohheit und Unnatur zugleich herabsank. Der Rohheit entrissen sie die berühmten italienischen Epiker, die von den wiedergebornen Alten im 16. Jahrhundert lernten, aber die Unnatur der Materie, die sie aus den Ritterromanen überkamen, konnten sie nicht bezwingen; sie arbeiteten vergebens, aus einer verhauenen Statue ein reines Kunstwerk herzustellen. Je rascher im 16. Jahrh. Ritterwelt und Rittersitte versank, desto schneller verlor sich das Interesse an dem Stoffe jener italienischen Meister, der Ariost und Tasso, und die Bewunderung blieb auf ihrer vortrefflichen Form, ihrer harmonischen Verskunst, ihrer gebildeten höfischen Sprache hängen. Die Poesie war gegenstandlos geworden und die

Form war das Höchste, wonach sie strebte. Wenn aber das Technische in der Kunst die Hauptsache wird, so verkünstelt sich schnell die Form und mit ihr wird die menschliche Natur verfälscht, die der Dichtung Gegenstand und Aufgabe ist. Stoff und Form, der poetische Ausdruck wie die Betrachtung des menschlichen Wesens, gestalten sich nach einer willkührlichen Uebereinkunft; die Convenienz und nicht die Natur schreibt dem Dichter den Weg vor. Die äußerste Spitze dieser psychologischen und ästhetischen Unnatur erreichte die allegorische und schäferliche Dichtung der iberischen und italischen Dichter des 16. Jahrhunderts. Als die Ritterpoesie, die einige Jahrhunderte und die weitesten europäischen Lande ausgefüllt hatte, verschwand, trat die Schäferdichtung in fast gleicher Ausdehnung an die leere Stätte. Die Schäferromane der Ribeyro, der Saa de Miranda, Sannazar und Montemayor beherrschten die Welt; die Diana des Letzteren war bewundert, verbreitet, erweitert wie Ariosto's rasender Roland. Kein Wunder, daß dieser Geschmack, diese Dichtungsart auch nach England drang, wo die italienische Literatur schon einmal zu Chaucer's Zeit Einfluß geübt hatte, wo die italienische Lyrik nicht lange vor Shakespeare durch Sir Thomas Wyat und seinen Freund, den edlen Grafen von Surrey († 1547), eingeführt war. Wie Chaucer den Boccaz, Surrey den Petrarka, so bürgerte Sir Philipp Sidney, der in dem Jahre starb, als Shakespeare nach London kam (1586), die Schäferdichtung der vorhingenannten

Meister in England ein; seine Arcadia ist dem Sannazar und Montemayor gleichmäßig nachgebildet. Männer wie diese, Graf Surrey und Sir Philipp Sidney, waren ganz geschaffen, der Dichtung in England einen neuen Tag zu bereiten. Eben war die Zeit, wo die Reformation aller Bildung eine günstige Atmosphäre geschafft hatte, wo die scholastische Philosophie aus den Schulen wich und die Lectüre der Bibel den Geschmack vereinfachte, wo das Alterthum und seine Literatur wieder belebt und durch die Buchdruckerkunst die Theilnahme an allem Schriftthume ungemein verbreitet wurde. Schon der Hof von Heinrich VIII. stand geistreichen Vergnügungen, Aufzügen, Spielen und Masken, der lebendig gewordenen Allegorie und Schäferpoesie offen; unter Elisabeth aber blühte wahrhaft das goldene Zeitalter der erneuerten Wissenschaft und Kunst auf, unter der Pflege einer Königin, die selbst kunstsinnig, sprach- und musikkundig war, griechische und lateinische Schriftsteller las und selbst dilettantische Versuche in lyrischen Gedichten machte. Nun strömte jene bewunderte Kunst des Südens nach England herein; der bäurische Geschmack in den Balladen der Bänkelsänger und den Possenspielen konnte sie nicht abhalten; eine andere Volksliteratur, die auf dem sächsischen Volkscharakter geruht hätte, bestand nicht; die eiserne Zeit der Bürgerkriege zwischen der rothen und weißen Rose hatte alle Volksbildung zerstört. Aber sie hatte auch die bewaffnete Aristokratie im Lande vernichtet; seit Heinrich VIII. trat ein neuer

Adel hervor, der wie jene kleinen italienischen Fürsten, wie jene spanischen Granden des 16. Jahrhunderts sich der Kunst und Literatur als Schützer und Pfleger oder selbst ausübend annahm.

In die Classe dieser Männer, bei denen sich Staatskunst und Dichtkunst, Waffen- und Wissenschaftspflege die Hand reichten, bei denen die Kunst das Leben und das Leben die Kunst gegenseitig adelte, gehörte jener unglückliche Surrey, der in der Blüthe seiner Jahre den Nachstellungen des Grafen Hertfort und der Grausamkeit Heinrich's VIII. zum Opfer fiel; gehörte jener auch jung gestorbene Wyat, den die Sage und selbst seine Gedichte in den Verdacht setzen, ein Verhältniß mit der königlichen Anna Boleyn gehabt zu haben; gehörte jener Philipp Sidney, der die Bewunderung der Zeit und der Schützer aller Talente war, und über dessen gleichfalls frühzeitigem Grabe die Klagen der Gelehrten in Elegien aller Sprachen erklangen. Zu ihnen gehörte jener Sir Walter Raleigh, der berühmte Seeheld und Entdeckungsreisende, der wie Surrey schuldlos auf dem Schaffote starb; zu ihnen die Lord Vaux, die Grafen Dorset (Thomas Sackville) und Oxford, die Pembroke und Southampton, welche letztere schon ganz in Shakespeare's Zeit fallen. Der Glanz der Poesie lag, wie man sieht, zum Theil auf diesen Persönlichkeiten und ihrem Leben. Ihr Einfluß war außerordentlich und ihr Geschmack gebot über die englische Literatur. Die Erhabenheit der Petrarchischen Lyrik, die Reinheit der Verskunst, die

höfische Verfeinerung des Geschmacks nach dem Muster der Italiener ging von ihnen aus, aber in ihrem Gefolge zog auch alle die Unnatur und Verschrobenheit ein, die den Vorbildern anhing. Sidney's Günstling war jener Edmund Spenser, der ihm seinen Schäferkalender (zwölf Eklogen) dedicirte, deren Wunderlichkeit schon den Zeitgenossen mißfiel. In seiner Feenkönigin aber entzückte er durch die Harmonie seiner Verse und das Farbenspiel seiner poetischen Malerei die Mitlebenden und viele Späteren; Sir Walter Raleigh hatte durch sein Lob und Ermunterung die Veröffentlichung der drei ersten Bücher dieser verwickelten Allegorie veranlaßt. Wie dieser schäferliche Dichter von Sidney, so ging von Surrey eine ganze Schaar von Sonnettisten und Petrarchisten aus, die sich bis zu Shakespeare's Zeit hinziehen, unter die auch Spenser gehört. Die namhaftesten unter den Vielen sind Shakespeare's Zeitgenossen, Samuel Daniel und Michael Drayton; ihre Sonnette sind, die von Daniel unter dem Titel Delia 1592, und die von Drayton in einem erst neuerlich entdeckten „Spiegel der Idee" 1594 erschienen. Beide sind ebenfalls Clienten jener adligen Familien: Daniel ein Schützling des Grafen Pembroke, dessen Mutter die Schwester Sidney's und selbst Dichterin war; Drayton ein Begünstigter des Grafen Dorset. Ihre lyrische Kunst theilt den Charakter der italischen Poesie: das monotone Halbdunkel des Sonnettes ist ohnehin überall gleich; in den englischen jener Tage, auch in Shakespeare's, fallen

die Spitzfindigkeiten, die Wortspiele, die Künsteleien überall auf, die jener schäferlichen Dichtungsmanier eigen sind. Viele Dichter der Zeit schöpften an dem Quell der italischen Kunst unmittelbar: Daniel dichtete seine Sonnette in Italien, der Uebersetzer italienischer Novellen Rich, die Dramatiker Lilly und Green, der Schauspieler Kempe aus Shakespeare's Gesellschaft, sind selbst in Italien gewesen. So kam es, daß England im 16. Jahrhundert von italischer Lyrik, Schäfergedichten, Allegorien, Dramen und Novellen überschwemmt wurde, daß der aufgehenden Schauspieldichtung eine untergehende epische Poesie, der einheimischen Kunst eine fremde, der volksthümlichen eine gelehrte und aristokratische gegenüber lag. Es war eine kosmopolitische, in allen Nationen verbreitete Literatur, die das Gewicht von halb Europa, den Geschmack und das Vorurtheil der Höfe, der feinen Welt, der Gelehrten und Gebildeten zu ihrer Stütze hatte.

Mitten in diese Verhältnisse trat Shakespeare hinein; wie wäre es denkbar, daß er diesem Geschmacke und dieser Kunstschule nicht hätte huldigen sollen? Seine nichtdramatischen Dichtungen, seine Sonnette und die beiden Gedichte, die wir betrachten, stellen ihn ganz in die Zahl jener aristokratischen Clienten, jener gelehrten, in fremder Schule gebildeten, der Lyrik und Epik zugeneigten Dichter, an deren Spitze Edmund Spenser steht. Besäße man von Shakespeare nichts, als diese Gedichte, so würde man ihn in der Reihe der Drayton, der Spenser und Daniel

lesen und über den Adel und die Ebenbürtigkeit seiner Schule und Bildung würde nie ein Zweifel aufgetaucht sein. Beide besprochenen Gedichte verrathen die lateinische gelehrte Schule schon durch ihre Stoffe und Titel; die Behandlung der alten Mythe und Geschichte, die sichtlichen Spuren des Virgilischen Einflusses scheinen einen Dichter anzuzeigen, der nicht oberflächlich von der Dichtkunst der Alten berührt war. Von diesen lyrischen und beschreibenden Dichtungen sagte schon 1598 ein urtheilsbefugter, gelehrter Zeitgenosse (Meres) in entzücktem Lobe, daß in „dem honigzungigen Dichter die süße witzige Seele Ovids fortlebe". In seinen Sonnetten aber erreichte er wohl unstreitig den poetischen Schmelz und den Tiefsinn des Gedankens der besten italienischen Sonnettisten mehr als irgend einer seiner zahlreichen Nebenbuhler in England. In den Anfängen seiner dramatischen Kunst, in der Komödie der Irrungen und der Bezähmung einer Widerspenstigen, sieht man ihn römischen und italischen Vorbildern nachgehen, und wie viele italienische Novellen hat er in Uebersetzungen, vielleicht im Originale, zu seinen Dramen benutzt! Wir sagten schon oben, daß man daher vermuthen wollte, auch Er müsse persönlich in Italien gewesen sein. Dieß wäre nicht das einzige Verhältniß, das ihn mit jenen vorhingenannten Dichtern der italienischen Schule in persönliche oder literarische Vergleichung und Beziehung setzte. Mit vielen jener Männer des Adels und der Literatur stand er in irgend einer lite-

rarischen oder persönlichen Verbindung. Von dem Grafen Southampton war er der erklärte Günstling und ihm dedicirte er die beiden besprochenen Gedichte; er muß Sir Walter Raleigh gekannt haben, denn er besuchte in London den von diesem gestifteten Sirenenklub in der Freitagstraße. Edmund Spenser war wahrscheinlich ein Warwicker; wir werden später hören, daß Spenser unter den frühesten war, die Shakespeare's Genius huldigten, und im Sommernachtstraum (V, 1) hat Shakespeare dagegen dem in Armuth gestorbenen gelehrten Freunde in wenigen Worten ein Denkmal gesetzt. Mit Daniels Sonnetten haben die Shakespeare'schen die größere innere Verwandtschaft, und auch äußerlich ist ihnen die Form der drei Strophen mit dem Schlußcouplet nachgebildet; aus Daniels Rosamonde hat Shakespeare die siebenzeilige Strophe seiner Lucretia entlehnt. Auf Drayton und seine Sonnette hat Cunningham deutliche Anspielungen in dem 21. Sonnette Shakespeare's gefunden, und es ist aus Vergleichung von Sonnett 80—83 unstreitig, daß Shakespeare unter ihm den „besseren Geist“ versteht, der ihm die Gunst des Freundes und Gönners zu entziehen droht, an den die Shakespeare'schen Sonnette gerichtet sind. Auch mit diesem Warwickmanne mag Shakespeare zunächst landsmännische Beziehungen unterhalten haben. Ueberall aber sieht man ihn in den nächsten Berührungen mit dieser italienischen Dichterschule, in persönlichen Beziehungen zu den Dichtern und dem Adel, der sie hegte und pflegte, in

größerer oder geringerer Uebereinstimmung mit der Richtung ihres Styles und Geschmacks. Erst später begegnen uns die Zeugnisse in seinen Dramen, daß er den Geschmack an der südlichen Lyrik mehr änderte und dafür die Freude an der schlichten Innigkeit des sächsischen Volksliedes eintauschte. Aber dann steht auch schon der Volksdichter fertig da, der die gelehrte und adlige Kunst verlassen, der nationale Dichter, der die fremde Schule in Schatten geworfen, der dramatische Dichter, der die epische Poesie vergessen gemacht, der Shakespeare, der den Spenser und seines Gleichen verdunkelt hatte.

Shakespeare in London und auf der Bühne.

Shakespeare verließ seine Vaterstadt Stratford im Jahre 1586, oder spätestens 1587, 22—23 Jahre alt. Ob er es that, um seiner bedürftigen Familie durch den Einsatz seines Talents ein gutes Loos zu ziehen, ob er es that, wie die Eine Ueberlieferung sagt, um den Verfolgungen des Sir Thomas Lucy zu entgehen, oder, wie die Andere will, aus Liebe zu Dichtung und Schauspielkunst, ist nicht zu entscheiden. Es verträgt sich, daß alle drei Bestimmungsgründe zusammen wirkten, um diesen über sein Leben entscheidenden Entschluß hervorzurufen.

Es war natürlich, daß in einem Manne von diesem schnellreifen Geiste die Gabe wie der Hang zu Dichtung und Schauspiel frühzeitig vorhanden war. Nahrung und Pflege fand er in seiner Grafschaft und Vaterstadt ohne Mühe. Seit 1569, also von Shakespeare's frühester Jugend auf, spielten die Schauspielertruppen der Grafen

Leicester, Warwick, Worcester und Andere, fast jedes Jahr irgend eine Gesellschaft, auf ihren Umzügen im Reiche in Stratford. Was Shakespeare aber seinen Entschluß, Schauspieler zu werden, noch näher legen konnte, war, daß eine ganze Reihe von Schauspielern seiner späteren Bekanntschaft aus Warwickshire herstammte. Ein Thomas Greene, von der Truppe des Grafen Leicester, war aus Stratford selbst; Heminge, der Freund Shakespeare's und Herausgeber seiner Werke, Slye, Tooley, wahrscheinlich auch Thomas Pope waren aus der Grafschaft Warwick. James Burbadge, der Gründer des Blackfriartheaters, auf dem Shakespeare nachher auftrat, ein Mann, der in der Geschichte des englischen Schauspiels die Bedeutung unserer Koch, Ackermann und ähnlicher organisirender Talente in Deutschland hat, war von dieser Provinz aus nach London gewandert; und sein berühmter Sohn Richard, der Vertraute von Shakespeare's Genius, war in der Nähe von Stratford geboren; wenigstens nennt ihn ein Document aus der Zeit „fast aus Einer Stadt" mit Shakespeare. Wie leicht konnte dieser zu einem oder dem anderen dieser Männer schon frühe ein Verhältniß gehabt, wie leicht konnte sein dichterisches Talent schon in Stratford ihre Aufmerksamkeit auf den jungen Landsmann gezogen haben! Sein Erfolg war rasch und entschieden. Schon 1589 erscheint er als ein engerer Theilhaber und Angehöriger der Gesellschaft, in die er getreten war. Niemand glaubt daher mehr an die Sage, daß er eine Zeit-

lang den vornehmen Besuchern des Blackfriartheaters die Pferde gehalten habe.

Hier müssen wir unsere Erzählung von Shakespeare's Leben und schriftstellerischer Laufbahn einen Augenblick unterbrechen, um zu erfahren, was er bei dem Eintritt in seinen neuen Beruf in London vorfand. Wir wollen, um uns so kurz als möglich von dem Dichter zu entfernen, so kurz als möglich sagen, wann und wie die dramatische Dichtung sich in England entwickelte, wie die Bühne entstand und sich fortbildete, auf welcher Stufe Shakespeare die Eine und die Andere, Dicht- und Schauspielkunst, gefunden habe, wie sich die Gesellschaft, in die er trat, zu dem übrigen Schauspielwesen in London verhielt und welche Stellung er selber Anfangs und später in derselben einnahm.

Dramatische Dichtung vor Shakespeare.

Es kann die Absicht nicht sein, die Geschichte der englischen dramatischen Poesie vor Shakespeare hier umfassend zu behandeln. Es würde selbst mit großer Weitschweifigkeit den deutschen Lesern kein klares Bild zu geben sein, weil alle Literaturgeschichte an dem Uebelstande leidet, daß sie nur begriffen wird, wenn die Hauptquellen ihr zur Seite gelesen werden, was in diesem Falle an das deutsche Publicum nicht verlangt werden kann. Wir wollen daher die Theaterdichtung vor Shakespeare nur aus dem Einen Gesichtspunkte betrachten, was sie unserem

Dichter entgegenbrachte, was seine dramatische Kunst der Dichtung früherer Zeiten verdankt, ihr absehen und entlehnen konnte oder mußte. Wir werden dabei zu der Erkenntniß kommen, daß er nur in einem sehr allgemeinen Sinne von der Vergangenheit der Bühne in England etwas lernen konnte; einen einzelnen Dichter von entschiedenem Werthe gab es in diesem Fache weder vor noch in seiner Zeit, an dem er sich als an einem Muster hätte aufbauen können. Er lernte an den Massen der vorhandenen Schauspiele das Handwerk; die eigentliche Idee der Kunst aber faßte er aus dem ringenden Bestreben der Lehrlinge, unter denen kein Meister war, durchaus als sein eigener Lehrer. Wir werden daher der Mühe überhoben sein, unsere Leser mit vielen Namen zu beschweren; wir werden das, was die dramatische Kunst vor und um Shakespeare's Zeit leistete, in einige große Gruppen zusammenschieben und aus jeder irgend ein Ergebniß zu ziehen suchen, das die bloße Ueberlieferung und Gewohnheit gleichsam unserem Dichter und seiner Kunst übermachte oder auferlegte. Dadurch wird der Vortheil erlangt werden, daß sich überall ein Anknüpfungspunkt ergibt, durch den Shakespeare's Dichtung mit jenen verschiedenen Gruppen verbunden ist und daß so für den Leser, dem jene Gebiete nicht bekannt sind, indem wir dorther Erklärungen für Shakespeare holen, aus diesem ihm bekannten Dichter zugleich ein Licht dorthin zurückfällt.

Das Schauspiel ist überall in seinen Anfängen reli-

giösen, geistlichen Ursprungs gewesen. Wie im Alterthume aus heiligen Choraufzügen, so ist es in der christlichen Zeit hauptsächlich aus der Osterfeier hervorgegangen. Der katholische Passionsritus, mit dem man den Charfreitag feierte, das Bild des Gekreuzigten ins Grab legte und am Ostersonntage wieder zur Feier der Auferstehung emporrichtete, hieß ein Mysterium. Diesen Namen haben im Mittelalter die geistlichen Schauspiele erhalten, welche in allen Theilen Europa's die Anfänge des neueren Dramas bilden, und deren ursprünglicher Gegenstand immer die Darstellung der Passion, des Leidens und Todes Christi war, deren Entstehung also wesentlich in jener kirchlichen Handlung und anderen ähnlichen wurzelte. So wird im St. Peter in Rom noch heute auf Ostern die Passionsgeschichte aus dem Evangelium in recitativem Gesang mit vertheilten Rollen vorgetragen, und man kann sich bei dieser Aufführung ganz in die ersten Anfänge des neueren Dramas zurückversetzt fühlen. Klöster und Kirchen waren demnach das erste Theater, Geistliche die ersten Schauspieler, der erste dramatische Dichtungsstoff die Passion, bald in weiterer Ausdehnung die ganze evangelische und alttestamentliche Geschichte. Schon im 12. Jahrhundert waren die heiligen Mirakelspiele, wie die Mysterien in England gewöhnlich genannt werden, in London gleichsam stehend. Sie fanden bald den Weg aus der Kirche auf die Straße, von den Geistlichen zu den Laien, erst zu den Handwerkszünften, dann rasch zu Schauspielern und

Gauklern von Profession. Sie wurden seit dem 13. Jahrh. im ganzen Lande umgetragen und das schaulustige Volk drängte sich zu diesen Aufführungen, die durch drei, vier, ja acht Tage dauerten, und im Anfange wohl sogar in lateinischer oder französischer Sprache Statt hatten. In England dauerten sie, vereinzelt wenigstens, bis ins 16. Jahrh., bis in Shakespeare's Zeit. In ihrer ächtesten, ursprünglichen Gestalt ist der Kern und Inhalt dieser Stücke die evangelische Geschichte, aus der epischen Erzählung in knappen, einfältig schlichten Dialog umgesetzt. Den einförmigen Gang dieser Recitation einer ausgedehnten Geschichte unterbrechen hier und da gesungene Stellen, so daß man in dieser Gattung ebenso den Ursprung des Oratoriums suchen dürfte; wie es denn des Schauspiels Schicksal vielfach gewesen ist, daß es in seinen Anfängen aus Musik und Gesang hervor-, und in seinen Ausgängen in die Oper, in Musik und Gesang zurückging.

Bedenkt man, daß diese Gattung der Mirakel, ungestört von jeder anderen Art dramatischer Spiele, in dem Volke mehrere hundert Jahre umging und einwurzelte, getragen von der Sehlust der Massen, innerlich gehalten von dem unantastbarsten heiligen Stoffe, so ahnt man sogleich, daß eine so lang überlieferte Gewohnheit gleich im ersten rohen und kunstlosen Entstehen dem neueren Drama auch für die Zeit seiner kunstmäßigen Ausbildung ein Gesetz auflegte, dem es der kühnste Genius nur mit der Gefahr hätte entziehen dürfen, das Volk, das er anzulocken suchte,

von sich zu scheuchen. Die epische Natur des neueren Drama's ward mit jener ersten und langhin ausschließlichen Materie entschieden, die historische Behandlungsart geboten, der massenhafte Reichthum des Stoffes war auferlegt. Das griechische Schauspiel ist dem vollendeten Epos Homers gegenüber entstanden, und konnte mit ihm in der Darstellung ausgedehnter, mannichfaltiger, polymythischer Handlungen nicht wetteifern wollen. Der Preis des alten Drama's konnte kein anderer sein, als der, den ihm Aristoteles gab: mit geringen Mitteln die Wirkung des aufwandreichen Epos zu machen. Es fiel in den geschickten Gegensatz der Darstellung einfach geschlossener Handlungen, der Darstellung von Katastrophen. Die neuere Zeit, als sie mehrere Jahrhunderte brütend über den Anfängen des Drama's lag, das im Alterthume in kürzester Zeit aufblühte und ausblühte, hatte kein imponirendes Epos vor sich; das Drama entstand aus der evangelischen Erzählung, und später aus Rittergedichten und historischen Chroniken; dem ersten, dem heiligen Stoffe der Bibel vollends war auch nichts abzubrechen; keine Krume sollte von diesem kostbaren Mahle verloren gehen; die knappe Erzählung des Evangeliums ohnehin forderte überall sogar zur Erweiterung auf. Alle diese Quellen wiesen in ihrer innersten Natur und Beschaffenheit auf die Weite der Form und die Fülle des Stoffes hin, die dem modernen Schauspiel eigen geworden ist. Dieß Schicksal war bereits lange entschieden, als Shakespeare zu dichten anfing. Und Er

gewiß hätte sich diesem Gesetze, das Zeit und Volk geschaffen, Ueberlieferung und Sitten geheiligt hatten, nicht widersetzen wollen, wenn doch selbst ein Lope de Vega, wenn doch, selbst einer viel gebildeteren Zeit gegenüber, unser Schiller die Einsicht hatte, daß man sich mit einer erzwungenen Nachahmung des klassischen Dramas den Boden der Wirksamkeit selber zerstöre, daß jede Volksnatur ihre besondere Entwickelung, jede Zeit ihre Eigenthümlichkeit, jede Ueberlieferung ihr Recht hat, und daß ein Dichter, der selbst Ueberlieferungsfähiges schaffen will, dieß Recht und jenen eigenen Entwickelungsgang vorsichtig zu achten habe.

Mit dieser Gattung kirchlicher Schauspiele beginnt also die englische Bühnengeschichte; sie hatte bis ins 15. Jahrhundert, wo sie bereits ganz in den Händen der Bürger und Handwerker war, und wo sie zur weitesten Verbreitung kam, keinen bedeutenden Nebenbuhler. Um diese Zeit lagerte sich ihr eine zweite Gruppe von allegorischen Schauspielen, die ihren Ursprung, wohl in England eben so sehr wie anderswo, hauptsächlich in der Schule hatte, zur Seite und bald an ihre Stelle. Die sogenannten Moralitäten, in ihrer ursprünglichen Gestalt wesentlich religiöser Natur, können ganz aus den Mysterien entsprungen scheinen: sie behandeln den Inhalt der christlichen Mythe, die das Mirakelspiel in handelnder Nachahmung des Geschehenen darstellt, in abgezogener Lehre, in bildlicher und allegorischer, scenischer Ausführung. Schon in

den Mirakeln treten einzelne allegorische Figuren mitspielend auf, der Tod, die Wahrheit, die Gerechtigkeit u. a.; in der Moralität erscheinen diese und andere Begriffe, die menschlichen Sinne, Leidenschaften, Laster und Tugenden personificirt und individualisirt, und bilden ausschließlich die handelnden oder vielmehr redenden Figuren dieser leblosen Dramen. Der Mittelpunkt der Mysterien, der Opfertod Christi, die Erlösung vom Sündenfall, ist in moralischer Abstraction der Kampf des Guten und Bösen, und dieß ist im Allgemeinen der Gegenstand, den diese abstracten Stücke, die Moralitäten, behandeln. Der Streit der tugendlichen und sündhaften Mächte um die menschliche Natur ist das gleichmäßige Thema in den ältesten Moralitäten, die man in England aufgefunden hat. Bald rückte man den Stoff dieser Stücke aus der religiösen Sphäre mehr heraus und näherte ihn mehr dem wirklichen Leben. Der Kampf des guten und bösen Prinzips wird nun mehr aus dem Gesichtspunkte allgemeiner Moral gefaßt; die Lehre geht nun gegen alle Weltlichkeit, gegen jede Abhängigkeit von äußeren Gütern, die den geistigen und sittlichen Besitzthümern gegenüber als Ausfluß des bösen Prinzips erscheinen. Waren die Mysterien ganz nur trockene Handlung, für das bloße äußere Auge berechnet, und ohne viele Einmischung von Reflexion, so ist dagegen die sittliche Lehre Anfang, Mitte und Ende dieser Stücke, die ohne Handlung und Bewegung sich in feierlichen, selbstgefälligen, steifen Dialogen lebloser Schatten hinschleppen. Es

ist, als ob sie das innere Auge, den Gedanken aufzuschließen suchen, daß in dem äußeren Schauwerk des Dramas auch ein tieferer geistiger Inhalt niedergelegt sein könne. Sie beschränken sich zu diesem Zwecke auf die geistigste Behandlung ihres geistigen Inhalts; sie verscheuchen die Reize zerstreuender Handlungen; von der Horazischen Mischung des Nützlichen mit dem Anmuthigen gestatten sie der Dichtung nur das Nützliche.

Mit demselben Nachdrucke, wie die factenreichen Mirakel das werdende Drama auf die Darstellung von Handlungen wiesen, leiteten die Moralitäten auf die sittliche Tendenz hin, indem sie den dialektischen Charakter so offenkundig trugen und ihre moralische Lehre so ganz fadenscheinig zur Schau legten. Da auch diese Gattung, die in einzelnen Beispielen bis lange nach Shakespeare, bis ins 17. Jahrhundert fortdauerte, wohl hundert Jahre lang, von der Mitte des 15. Jahrhunderts an bis auf die Regierungszeit der Elisabeth in vorherrschender Pflege in England war, so stellt man sich auch hier leicht vor, wie eindringlich sich aus ihr die Nothwendigkeit eines höheren Gedankens, einer sittlichen Richtung in dem Drama den Dichtern einprägen mußte. Man sah und schuf in England, so lange das Schauspieldichten noch kein Gewerbe war, die dramatischen Werke immer aus einem sittlichen Gesichtspunkte. Sir Philipp Sidney rühmt das erste englische Trauerspiel, den Ferrex und Porrex, hauptsächlich seiner Moralität wegen und schreibt ihm in jenem Horazischen Sinne den

höchsten Preis der Dichtung darum zu, weil es das Sittliche zugleich in anmuthiger Weise lehre. Aus dieser ernsten Richtung des englischen Dramas konnte Shakespeare nachher jenen streng sittlichen Geist erfassen, mit dem er den tiefsten Angelegenheiten der Menschennatur und ihrer Verhältnisse nachdachte; er konnte seine Schauspiele nach jenem großen Grundsatze auferbauen, daß es dieser Kunst erster und letzter Zweck sei, Zeit und Menschen ihre Natur und Art, der Tugend ihre Züge, der Schande ihr Bild im Spiegel vorzuhalten; er konnte zu jener künstlerischen Höhe vordringen, wo eine geistige allgemeine Idee jedes seiner Werke beherrscht und so durchdringt, daß sie dem sichtbaren Körper der Handlung eine unsichtbare, aber überall durchscheinende Seele leiht. Wie endlos entfernt von diesem Höhepunkte der Kunst jene Mysterien waren, in denen die dichterische Kraft noch zu gering war, aus der Handlung den zwar naheliegenden Gedanken hervorblicken zu lassen, und jene Moralitäten, die umgekehrt den Gedanken nicht mit einer realen, körperhaften Handlung zu umkleiden wußten, so wird man doch begreifen, daß gerade die schroffe, einseitige Ausbildung dieser verschiedenen Bestandtheile des Dramas sehr dazu beitragen mußte, ihre nachherige Verschmelzung zu erleichtern und die Verflüchtigung des einen oder des anderen Elementes bei ihrer Verbindung zu verhindern.

Die Heiligkeit der Mysterien, die Geistigkeit der Moralitäten, die ideelle Erhabenheit beider schien einen Ge-

gensatz, die Darstellung des realen, wirklichen Lebens, den Contrast des Niedrigen und Gemeinen herauszufordern, wenn die Elemente des Schauspiels sich vollständig zusammenfinden sollten. Waren jene höher gehaltenen Anfänge des Dramas von Kirche und Schule ausgegangen, so sollte dieser Gegensatz des Komischen und Burlesken in seiner ersten selbständigen dramatischen Gestaltung vom Hofe ausgehen. Seit der höfischen Kunst der Troubadours und Minnesänger im 12.—13. Jahrhundert hatten sich Sänger, Erzähler, Minstrels, Harfenspieler, Gaukler und lustige Personen reisend und dienend an kunstfreundliche Höfe gezogen. Das Bedürfniß geistiger, musikalischer Unterhaltung, sinniger und komischer Art, nistete sich so an den Höfen ein. In roheren, kriegsbewegten Zeiten, wie im 14. Jahrhnudert, erscheint dieß Geschlecht mehr in den Hintergrund gedrängt; in anderen milderen Zeiten, wie im 15. Jahrhundert, tauchten sie dann wieder überall auf. War irgendwo in Europa eine friedlichere Stätte gewesen, wo sie gediehen, so wanderten sie von da in alle Welt, denn ihre Kunst war trotz des Sprachunterschiedes wie ein Gemeingut. So wissen wir, daß im 15. Jahrhundert deutsche Poeten ihre Kunst nach Dänemark und Norwegen, bairische und österreichische Hofsänger nach England trugen. Gaukler, Spieler, Hofnarren und Sänger in ihren verschiedenartigen Productionen sind so die unmittelbarsten Schöpfer dramatischer Aufführung und die Pfleger der Schaulust geworden, die seit dem 14. Jahrhundert die bescheidenere Freude des

Gehörs an dem Gesange der Dichter verdrängte. Das Vergnügen an allem möglichen Schauwerk, an Verkleidungen und Mummereien ward in diesen Zeiten allgemein. Es gab kein Fest, keinen Besuch und Empfang an Höfen und in Städten, wo nicht zur Verherrlichung der Gäste kostbar gekleidete, allegorische oder historische Personen erschienen; bald kein größeres Gelag, wo nicht ein pantomimisches Spiel, ein Aufzug, ein lebendes Bild mit Verwandlungen, etwa von kurzen erklärenden Reden begleitet, aufgeführt ward. Aus Frankreich kamen diese stummen Spiele, diese Zwischenspiele (entremets, interludes) nach England herüber; unter Eduard III. schon werden königliche Spiele genannt, die wohl nichts anderes waren. Unter Heinrich VIII. wurde dieß Prunkwesen förmlicher ausgebildet; kostbare Verkleidungen und Masken waren unter ihm gewöhnlich; die Bankette am Hofe und bei Privaten wurden von Zwischenspielen unterbrochen. Shakespeare hat in seinem Heinrich VIII., einer geschichtlichen Ueberlieferung folgend, den König eingeführt, wie er und sein Gefolge den Cardinal Wolsey in einer Schäfermaske überraschen. Die bildliche Figur, die Allegorie herrschte in allen diesen Lustbarkeiten vor; die äußerlichste Freude an der bloßen Verkleidung führte auf sie hin, und sie mag in Schäferspielen und Hofmasken aller Art eben so früh, ja früher eine dramatische Ausbildung erhalten haben, als in der Moralität. Gerade in den Festlichkeiten der Höfe aber trat das Drama alsdann

zuerst wieder aus der Allegorie, aus der flauen Allgemeinheit heraus, in die Besonderheiten des wirklichen Lebens. Wie sehr die Allegorie auch das gewöhnliche Mittel und Werkzeug der Aufführungen gewesen war, Ziel und Zweck war doch hauptsächlich der Scherz und die Unterhaltung. Man mußte bald fühlen, daß man dazu des Umwegs durch die moralische Reflexion nicht bedurfte. Ein John Heywood, ein studirter Mann, ursprünglich ein Spieler auf dem Spinett, ein witziger Gesellschafter und epigrammatischer Kopf, schrieb um 1520 am Hofe Heinrichs VIII. eine Reihe von Zwischenspielen, die der Allegorie entsagen und sich in ganz realistischer Weise um die profansten Angelegenheiten des Lebens drehen, ohne darum die lehrhafte Richtung zu verleugnen, die nur unter Scherz und Ironie ermäßigt ist. Das Wenige, was von diesen Zwischenspielen erhalten ist, ist nur auf einer etwas höheren Stufe ganz den dramatischen Schwänken unsers Hans Sachs zu vergleichen. Es sind nicht eigentliche Stücke, selbst nicht einmal Szenen, die eine Handlung entwickeln, sondern mehr nur schnurrige Gespräche und Streitspiele, aus dem niederen und gemeinen Leben gegriffen, durch drolligen, derben und gesunden Volkswitz erheiternd, durch unzeitige Breite wohl auch lästig und langweilig. Wir wissen, daß dieser Heywood eine Art Epoche machte mit seinen am Hofe gespielten Schwänken; stelle man sich also vor, wie das beschaffen war, was in den niederen Schichten der Gesellschaft, unter Bürgern und Landleuten, Derartiges

nachgeahmt wurde. Man wird dann gern glauben, daß das Schaustück oder Spiel (show, pageant) von den neun Helden, das der würdige Armado in Verlorener Liebesmühe aufführt, und die „langweilig kurze Szene“ von Pyramus und Thisbe, die die ehrlichen Handwerker im Sommernachtstraum geben, zwar Karrikaturen sind, aber doch solche, die sich wohl nicht allzuweit von dem wirklichen Vorkommen entfernt haben mögen. Weiß man doch von einem Heinrich Goldingham, der vor der Königin Elisabeth bei einem Wasserspiele den Arion vorstellen sollte, daß er sich ganz auf die Weise selber entdeckte, wie im Sommernachtstraum (III, 1) Zettel dem Schnock vorschlägt, der den Löwen agiren soll. Wie vergnügt war aber auch diese Zeit mit Wenigem! von der allgemein gilt, was Shakespeare seinen Theseus sagen läßt: sie hielt das Beste dieser Art Kunst für nicht mehr als Schatten, und wußte das Schlechteste gut zu machen, indem die Einbildungskraft des sinnenkräftigen Geschlechtes nachhalf. Wir lesen heutzutage am Schlusse von Was ihr wollt das Jig des Narren, ein Lied, das er tanzend mit Trommel und Pfeife abzusingen hatte, ohne zu wissen, was wir damit anfangen sollen; aber mit solchen Jigs, einfachen metrischen Compositionen, recitirten Schwänken und Possen mit komischen Refrains, Solopartien ohne Dialog, entzückte Tarlton, der Hofnarr der Elisabeth, das feinste Publikum in London noch in Zeiten, wo die Bühne schon den jungen Shakespeare aufgenommen hatte und ihrer

Vollendung entgegen ging. Denn diese Schnurren wurden mit jenem Ernst der trockenen Laune ausgeführt, der auch den Schwersinnigsten erschüttert und „aus Herakliten Demokrite macht.“

Kein Zweig des Dramatischen ist in England so früh ausgebildet worden, aus keinem hat Shakespeare mehr überkommen und geradeaus lernen können, als aus diesen Schwänken und Burlesken und den Witzspielen der Hof- und Volksnarren. Witz und Laune, Humor und Satyre war in dem realistischen 16. Jahrhundert, das ganz den derben Gegensatz grober Natur gegen die gespreizte Feierlichkeit des verspäteten Ritterthums im 15. Jahrhundert bildete, ein Allgemeinbesitz der europäischen Welt. Die Rabelais, die Cervantes, die Hans Sachs und Fischart, die Dichter der italienischen Burleske lagen in jenem Zeitalter nebeneinander; zahllose Volksnarren, die Söhne eines natürlichen Mutterwitzes, vermittelten diese Eigenheit mit dem untersten Volke; es ist eine ganze Welt voll rohen Sachverhalts in dem hingeworfenen Worte bei Shakespeare, daß in dieser Zeit der Bauer dem Edelmann auf die Fersen trat. In keinem Lande aber erscheint der Volkswitz in so verdichteter Kraft und in so verbreitetem Allgemeinbesitze, wie in dem sächsischen Volksschlage in England. Diese Eigenschaft mußte sich in der dramatischen Kunst nothwendig abspiegeln; und so sind die drolligen Figuren von bewußtlosem Humor, die man in Deutschland natürliche Narren nannte, die auch Shakespeare mit dem Namen natural

von den feineren professionirten Hofnarren, die mit bewußtem Witze die Thorheit geißelten, unterscheidet, diese drolligen Figuren sind die Lieblinge des Theaterpublicums jener Zeit gewesen, und selbst heutzutage klingt diese Saite noch an, wenn in London die Dogberrys und die Clowns dieses Schlages die Bühne betreten. In keinem Zweige ist Shakespeare der Vergangenheit mehr verschuldet, in keinem weniger original als in diesem, obgleich uns Neueren und Deutschen gerade die humoristischen Parthien und die Eigenheiten der komischen Figuren und ihrer Scherze mit als das Eigenthümlichste an ihm erscheinen, das ihn am kennbarsten macht.

In der Getrenntheit, wie wir die Mysterien, die Moralitäten, die komischen Zwischenspiele aufführten, in dem reinen, abgeschlossenen Charakter ihrer ursprünglichen Natur und Gestalt haben sich aber diese Stücke nicht lange erhalten. Sie mischten und verbanden sich vielfach untereinander; es legten sich besonders an die beiden ersteren Gattungen neue Elemente, Bestandtheile, Unterarten des Dramas äußerlich an oder entwickelten sich aus ihnen selber heraus. Das Mysterium namentlich, wenn man es in der vollen Gestalt betrachtet, in der es im 15. Jahrhundert, abgesehen von dem in England zufällig Erhaltenen, ausgebildet war, hat, wie wir oben bereits andeuteten, nicht allein die Natur des historischen und des musikalischen Dramas, es hat nicht allein die Elemente der Moralität in sich, sondern es entwickelte auch das pantomimische und

das komische Zwischenspiel, das allegorische stumme Spiel und den Fastnachtschwank aus seinem eigenen Kerne und Inhalte heraus. Die weltlichen Szenen, die mit der Passionsgeschichte verknüpft sind, die Verkündigung an die Hirten, die Verleugnung Petri u. dergl. gaben den Anlaß zu humoristischer und burlesker Behandlung, und das Mysterium trug bald, wie die Osterfeier selbst, in der Ausgelassenheit der Fastenzeit und der strengen Feier der Osterwoche, die komischen und erhabenen Elemente in sich. Eben so ist das Intermezzo, gesprochen oder blos stumm gespielt, in den ursprünglichen Stoff der Mirakel verwachsen. Man suchte von jeher in den Geschichten des alten Testamentes prophetische Beziehungen auf die evangelische Geschichte; die Mysterien schoben also an gelegener Stelle in die Darstellung der Passionsgeschichte ein Zwischenspiel ein, welches den entsprechenden alttestamentlichen Stoff behandelte: es folgte so nach der Szene von Christus Verrath durch Ischariot die vorbedeutende Geschichte vom Verkaufe Josephs in einem Intermezzo, das in der Art wie das Zwischenspiel in Hamlet kurz gefaßt sein mußte; oder man stellte sie nur in einer Pantomime, einem stummen Spiele, einem Tableau dar, wie sie im Perikles und in einer Menge weltlicher Dramen zu Shakespeare's Zeit vorkommen. — Ebenso aber, wie das Mysterium, trat auch die Moralität bald aus ihrer anfänglichen strengen Gestalt heraus. Sobald sie aus der religiösen Sphäre in die allgemein sittliche, nach unserer

obigen Andeutung, herausgetreten war, lag es nahe, daß sie von da aus auch den Schritt weiter in das bürgerliche Leben herüber wagte. Die Stände der Gesellschaft traten nun personificirt darin auf; der Inhalt ward immer mehr praktische Moral und Kritik des täglichen Lebens in aller Besonderheit; satyrische Beziehungen auf Ereignisse, Personen, Verhältnisse der Gegenwart traten hinzu; staatliche und kirchliche Händel wurden bald in schon geregelterer dramatischer Form behandelt. Wie die Moralität in der Zeit von Heinrich VIII. beschaffen ist, so ist sie in ähnlicher Art, wie das Mirakelspiel nicht lange vorher noch war, die fast allein herrschende Gattung des Dramas, und gleichsam das Gefäß, in das alle Nebenarten, wie früher in das Mysterium zusammenflossen. Die allegorischen Figuren, die sinnbildliche Behandlung, die moralische Tendenz behauptete sich noch, als das Drama der Kirche und Schule, Mysterium und Moralität, immer mehr den selbständigen, kunstmäßigen, weltlichen Dramen wich; die Arten verschmolzen sich; es gibt romantische Schauspiele und historische Dramen in England, die voll von Elementen der Moralität sind. Wo aber die Mischung des Verschiedenartigen immer am grellsten und zugleich am häufigsten erscheint, das ist in der Verbindung des Niederen, des Burlesken mit dem Erhabenen und Feierlichen. Mitten in den ernsten Stoff jener religiösen und in den feierlichen Lehrton der moralistischen Stücke waren von früh auf komische Elemente eingedrungen. In den Mirakeln

gab der Teufel in lächerlich schreckhafter Erscheinung die lustige Person ab. In den Moralitäten erscheint er gewöhnlich dem Laster (vice) beigesellt, einer Figur, die Shakespeare's Einbildung vielfach vorgeschwebt hat, auf die an nicht wenigen Stellen seiner Stücke Anspielungen vorkommen, die in der deutschen Uebersetzung meist verloren gehen. Das Laster erschien hier förmlich als der Narr und Spaßmacher, im bunten langen Kleide, mit hölzernem Dolche, sein Spiel treibend mit den Menschen und mit seinem höllischen Untergebenen. Man erinnert sich, daß diese Betrachtungsweise, die das böse Prinzip zugleich als das Lächerliche, und die menschliche Sündhaftigkeit als Narrheit ansieht, im 15. und 16. Jahrhundert durch ganz Europa ging. Sie ward so in dem heiteren Zeitalter der Verspottung näher gerückt als der Reue. Die ernsteste moralische Lehre und die gröbste Manier derbkomischer Darstellung reichten sich so die Hand. So weit war das komische Element immer noch mit dem eigentlichen Stoff und Inhalt der Stücke verbunden. Aber auch dieß genügte nicht. Die Lachlust der Zeit begehrte mehr Nahrung; der plumpe bürgerliche Humor machte sich breiter und breiter; man schob derbe, launische Schwänke, Prügelszenen, drollige Intermezzos in die steife Handlung der Moralitäten ein, die nicht die geringste Beziehung mit dem eigentlichen Gegenstande haben. Diese Sitte trug sich nachher bei der Ausbildung des kunstmäßigen Dramas auf dieses über, und so waren gleich in die ersten englischen Tragödien

nicht allein die ausgelassensten Possen eingemischt, sondern auch solche Possen, die zur Haupthandlung in keiner Weise gehören, die dem bloßen Zwecke dienen, lachen zu machen. Selbst auch damit war man noch nicht zufrieden. Man gestattete dem Narren, den Schluß der Stücke mit albernen Jigs zu machen, die Zwischenacte mit Possen auszufüllen und in seiner Rolle sich alle Ausschweifungen der Improvisation zu erlauben. Philipp Sidney, dessen Aeußerungen wir häufiger anführen, klagt in seiner Apologie der Dichtkunst über diese ungeschickte Mischung der Tragödie und Komödie: man mische Könige und Narren, nicht weil es die Sache so verlange, sondern man stoße einen Narren bei Kopf und Schultern herein, um in einer feierlichen Materie eine Rolle zu spielen ohne Anstand und ohne Verstand; so daß diese gemischten Tragikomödien weder Bewunderung noch Mitleid noch auch rechte Heiterkeit erzeugten.

Auch diese Mischung verschiedenartiger Elemente hat Shakespeare als ein Vermächtniß der Zeit unbedenklich übernommen: er fühlte sich, daß er die Passiva in dieser Erbschaft in Activa umwandeln, die Fehler zu eben so viel Tugenden umstempeln könne. Er hat in seinen bewundertsten Stücken, im Kaufmann von Venedig, im Lear, im Cymbeline polymythische Fabeln, eine zweifache Handlung neben einander herlaufen lassen, aber durch den tiefinneren Verband, den er derselben jedesmal zu geben wußte, hat er den ästhetischen nicht minder als den ethi-

schen Werth dieser Werke mehr als verdoppelt. Seine Nachfolger wußten sich auf dieser Stufe der Kunsteinsicht nicht zu behaupten; die Intriguenlustspiele und Schauspiele der ganzen Ben Jonsonschen Schule sind voll von Doppelfabeln, aber es ist fast eher Ausnahme als Regel, und scheint fast mehr Zufall als Absicht zu sein, wenn sie einmal in einem inneren Bezuge zu einander stehen. Eine andere Wendung nahm Shakespeare's Genius in Hinsicht auf die Mischung von Scherz und Ernst; wir werden das später im Einzelnen näher erfahren. Die ausgezeichnetsten seiner Zeitgenossen wußten sich nicht Rath gegen diese Sitte, selbst wenn sie sie für eine Unsitte hielten. Lily mischte so in seinem Endymion, seiner Sappho und Galathea die wunderlichsten und abgeschmacktesten komischen Parthien und Possen mit Handlungen, zu denen sie durchaus keinen inneren Bezug haben. Marlowe fügte sich dem Zeitgeschmack, obgleich er ihm zu entfliehen wünschte; er schrieb seinen Tamerlan (1586) in der erklärten Absicht, um von der Liebhaberei an Jigs und Narrenpossen wegzuführen in das Kriegszelt seines Helden und in die ernste Entwickelung einer erschütternden Geschichts- und Staatshandlung. Gleichwohl schob er für das Volk die gewohnten komischen Szenen ein, auch gegen seine Neigung: sein Verleger ließ sie dann in dem Druck des Tamerlan weg, weil sie einer „so ehrenhaften und stattlichen Historie“ Eintrag thäten. Nicht so verfuhr Shakespeare. Die Hanswurstenstreiche der Narren und ihre unpassenden Freiheiten

verbannte er, wie wir noch angeben wollen, unerbittlich und völlig von seiner Bühne hinweg. Wo er den König und Narren, Scherz und Ernst, tragische und komische Theile mischte, da that er es unter der Bedingung, unter der es selbst der antikisirende Sidney gut zu heißen schien: daß es die Sache so verlange. Er fand sich in den Volksgeschmack nur in der Einsicht, daß auch dieser Eigenheit der rohen Bühne eine feinste Seite abgewonnen werden konnte. Er hat die Rolle des Narren für das Lustspiel in der geistvollsten Weise ausgebildet und hat sie zu den tragischsten Wirkungen zu benutzen gewußt. Er hat in seinen früheſten selbständigen Stücken die karrikirtesten Figuren nicht verschmäht, aber nicht um damit nur lachen zu machen, sondern um die tiefernstesten Lebensbetrachtungen daran zu knüpfen. Er hat die groteskesten Szenen entworfen, aber sie mit dem erhabensten Stoffe in die innerste Verbindung zu bringen gewußt. Wo seine drolligen Schnurren am meisten Scherze um ihrer selbst willen scheinen, wird sie immer ein Zug des Gegensatzes oder der nothwendigen Charakteristik mit der Haupthandlung verknüpfen. Da wo Narr und König bei ihm am innigsten verkehren (Heinrich und Fallstaff), da ist dieß Verhältniß selbst ein Knotenpunkt des Stückes.

Bis auf Heinrich VIII. und auch noch in der ersten Zeit der Elisabeth hatte die englische Bühne keinen eigenen Tempel und keine eigentlichen Pfleger von Beruf, oder wenn diese, so doch keine regelmäßige Pflege; es gab

weder Dichter noch Schauspieler, die sich ganz diesem Einen Werke hingegeben hätten. Doch fingen unter Heinrich VIII. die Elemente an sich zu sammeln und zu gestalten. Was das Schauspielerwesen angeht, so zeigen sich die ersten Spuren eigentlicher Spieler von Profession, die in dem Reiche umwanderten, sogleich unter dem ersten der Gelehrsamkeit obliegenden Könige Heinrich VI., nachdem das Geschlecht der waffenfrohen Eduarde und Heinriche ausgegangen war. Unter Eduard IV. hielt Heinrich Bourchier, nachher (seit 1461) Graf Essex, eine Schauspielertruppe, und jener blutige Richard III. hatte als Herzog von Gloster in den 80r Jahren des 15. Jahrhunderts Spieler um sich, von denen es zweifelhaft scheint, ob sie Sänger oder Schauspieler oder beides zugleich waren. Sobald aber der heimathliche Friede unter Heinrich VII. hergestellt war, finden sich an dessen Hofe alsbald zwei verschiedene, schon organisirte Gesellschaften von königlichen Spielern, und eine Reihe von Adligen, die Herzoge von Buckingham, Northumberland, Oxford, Norfolk, Gloster u. A. hatten Schauspieler in ihrer Dienerschaft, die zuweilen bei Hofe spielten und denen sie dann auch die Erlaubniß gaben, unter ihrem Namen und Schutz zu reisen. Sie machten so ihre Kunst nutzbar und breiteten sie im Lande aus, so daß sehr bald in den größeren Hauptorten auch schon städtische Schauspielertruppen gefunden werden. Am Hofe Heinrichs VIII. aber schreitet dann die Organisation dieser Unterhaltungskunst bedeutend vor.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Ein prunksüchtiger, belesener Fürst liebte er Festlichkeiten von geistigem Charakter, und unter seiner Regierung liegen die Anfänge der englischen Bühne embryonisch beisammen, der Geburtstunde harrend, die mit Elisabeth kam. In seiner Umgebung gab es einen stattlichen Hofnarren (William Sommers) von einem höheren Zuge, eine Figur, die in England nachweisbar von dem Hofe auf die Bühne gerade nur übergetreten ist; gab es einen gekrönten Poeten, Skelton, dessen Werke Dyce herausgegeben hat; gab es Männer und Singknaben der königlichen Kapelle, die vor ihm spielten, und aus ihnen ging jener John Heywood hervor, der seit **1590** die vorher erwähnten humoristischen Zwischenspiele schrieb. Daneben spielten die Truppen des Adels fort; Lehrer und Schüler von St. Pauls und anderen Schulen führten Stücke auf; in Eton war es üblich, zum St. Andreasfeste ein lateinisches oder englisches Stück zu spielen; auch die Zöglinge der Gerichtshöfe fingen an, Schauspiele zu geben. All dieß gab aber immerhin für die Schauspielkunst noch keine feste Stätte ab, und so gab es auch noch keinen dramatischen Dichter, der eine stetige Neigung auf diesen Zweig geworfen hätte. Der gelehrten Kenner der freien Künste gab es unter Heinrich VIII. noch wenige, die Geistlichen zerstreute der Kirchenstreit, der Adel fing kaum an sich um die Dichtkunst zu kümmern, und jene Surrey und Wyat trieb ihr Geschmack nach der lyrischen Kunst der Italiener. Wie hätte sie die dramatische Kunst in den Händen eines Hey-

wood oder Skelton, oder das Bühnengerüste und Spiel läppischer Handwerker auch anziehen sollen? Sie hatten aus ihrem Petrarka die höchsten Kunstbegriffe ahnen lernen; das Schauspiel in England war aber bis dahin ein rohes Naturprodukt ohne Reiz, und wie es schien ohne Anlage. Was sollten diese Männer mit dem stumpfen Mysterium anfangen, die das wiedergeborene Heidenthum und den alten Götterhimmel für die Poesie unentbehrlich hielten, was sollten sie aus der altväterischen Moralität machen, die Boccacios und Bandello's Novellen und Poggio's Facetien lasen?

Aber bald griff die Wiedergeburt der alten Dichtung und Kunst in Englands Literatur herüber. Wie sich die lyrische, allegorische, schäferliche Dichtung der Italiener massenweise herüber pflanzte, haben wir vorhin erfahren; auch auf das Schauspiel konnte diese Gestaltung der Dinge zu wirken nicht verfehlen. Die dramatischen Muster der Alten und die Nachahmungen von Italienern und Franzosen wurden allmählig in England bekannt, und diese Thatsache ist gewiß für die Ausbildung des englischen Dramas viel mehr, als wir im Einzelnen nachweisen können, bedeutsam gewesen, um dem Kunsttriebe der Zeit, der sich aus eigener Kraft und Instinkt regte, den Richtweg zum Ziele zu zeigen. Schon 1520 ist unter Heinrich VIII. ein Stück von Plautus aufgeführt worden. Unter Elisabeths Regierung erschienen Stücke von Terenz und Euripides unter den dargestellten Dramen; die Phönizierinnen des

Letzteren übersetzte Gascoigne 1566 unter dem Titel Jokaste, derselbe, der gleichzeitig die suppositi von Ariost in Grays Inn aufführen ließ; etwa zehn Jahre später wurde vor Elisabeth die history of error aufgeführt, wahrscheinlich eine Bearbeitung der Menächmen von Plautus. Vor der Jokaste waren schon Uebersetzungen, zum Theil Bearbeitungen sämmtlicher Senekaischer Tragödien erschienen. Die ersten Stücke (Troades, Thyestes und der rasende Herkules) sind 1559—1561 von Jasper Heywood, dem Sohne John Heywoods, bearbeitet und mit zugefügten Szenen hier und da erweitert worden; eben so die Stücke, die der gelehrte Studley übernahm: Medea, Agamemnon, Hippolyt und Herkules; die übrigen sind von Alex. Nevyle, Nuce und Newton übersetzt; die ganze Sammlung, schon 1566 vollendet, ward 1581, kurz ehe die Dichterschule vor und um Shakespeare in tragischen Versuchen zu wetteifern begann, zusammengedruckt und ist unstreitig von nicht genug gewogenem Einfluß gewesen. Unter den Schauspielen, die seit der Erscheinung dieses Seneka von 1568—80 vor Elisabeth gespielt wurden, sind 18 Nummern über klassische und mythologische Gegenstände: Anzeige genug, wie die Kenntniß und die Freude an diesen Materien schnell um sich griff. Weit wichtiger aber als durch die Stoffe war die Einführung des antiken Schauspiels unstreitig durch seine Wirkung auf die Ausbildung der dramatischen Form und des künstlerischen Formsinnes der Dichter. Die Geschichte des

neueren Schauspiels weist überall aus, daß die dichterische Natur der Völker nirgends mehr, wenn auch die ursprüngliche Zeugungskraft, doch nicht die Reifungsfähigkeit hatte, dem Drama ohne das Impfreis der alten Kunst eine genießbare Frucht abzugewinnen. Sobald diese gepriesenen Werke der Plautus und Seneka in England eingebürgert waren, war die erste Folge, daß sich höhere geistige Talente und höher gestellte Personen der Gesellschaft um die Schauspieldichtung interessirten: dieß allein schon mußte das Drama aus den rohen Anfängen herausreißen zu regelmäßiger Bearbeitung und Gestaltung. Im Lustspiel und Trauerspiel zeigte sich diese Wirkung fast unmittelbar. Zur Zeit als die Uebersetzung des Seneka vollendet war, besaßen die Engländer schon drei Farcen: Ralph Roister Doister (wohl schon zwischen 1530—40), dessen Gegenstand die Werbung eines Stutzers um die Liebe einer Verlobten und seine unsanfte Abweisung ist; Jack Juggler (1563), worin die Figur dieses Namens dem Helden des Stückes einzubilden sucht, daß er nicht er selbst, sondern eine andere Person sei; und Altfrau Gurtons Nadel (1566), wo sich die Handlung um eine verlorene Nadel dreht, an deren Verschwinden der Gauner Diccon eine Reihe von Aufhetzereien knüpft. Alle drei Stücke haben den Einfluß der früheren Gattungen, die Handlungs- und Haltungslosigkeit des Heywoodschen Zwischenspiels und die Unnatur der Moralität abgeschüttelt, das letzte sogar alle moralisirende Tendenz; alle drei

berufen sich auf Terenz und Plautus und sind von der lateinischen Komödie angeregt. Sie machen gegen Heywoods Zwischenspiele gehalten den außerordentlichen Fortschritt mit einemmale sichtbar, den die Anschauung jener alten Muster allein möglich machte; die Kluft zwischen ihnen und Heywoods Stücken ist die, wie in Deutschland zwischen Frischlin's lateinischen Stücken in Terenzischem Geiste und Hans Sachsens naturwüchsigen Schauspielen; nur eben mit dem großen Unterschiede noch, daß in England das Schauspielwesen um so viel verbreiteter, volksthümlicher und mehr Volksbedürfniß war, als in Deutschland, daß der Gedanke, lateinische Komödien über ächt volksmäßige Materien zu schreiben, glücklicherweise gar nicht aufkommen konnte. Die Verfasser des ersten und dritten der genannten Stücke sind bekannt; Niklas Udall, der Dichter des ersten, das er ein Interlude nennt, war ein gelehrter Alterthumskenner, Lehrer in Eton und Verfasser auch anderer Stücke; John Still, der Verfasser des letzteren, war Magister, Archidiaconus von Sudbury und später Bischoff von Bath. Ihnen zur Seite stellte sich dann, gleich wenige Jahre nach der Thronbesteigung Elisabeths, das erste englische Trauerspiel, das von Seneka eingegeben war. Der berühmte Ferrex und Porrex (oder Gorboduc) ward 1561 zuerst aufgeführt. Das Stück ist verfaßt von einem jener Protectoren der Wissenschaft, einem jener Sonnettisten des hohen Adels, von Thomas Sackville (Lord Buckhurst und Graf von Dorset), in Ge-

sellschaft mit seinem dichterischen Freunde Thomas Norton. Es machte nicht sowohl durch seine verhältnißmäßige Regelmäßigkeit und Bildung, noch durch die Einführung des jambischen Verses Epoche in der Geschichte der englischen Bühne, als vielmehr dadurch, daß sich ein Mann aus den höchsten Regionen der Gesellschaft mit dieser Art von Dichtung befaßte. Von nun an war die Aufmerksamkeit jener Sidney und aller jener Kunstschützer und Mäcene, die wir oben als die Pfleger der höfischen und gelehrten italienischen Kunst kennen lernten, auch dieser Kunstart gewiß; es wurden in größerer Masse regelmäßige Stücke erzeugt und vor der kunstpflegenden Königin aufgeführt. Aus den drei Jahrzehnten, die zwischen ihrer Thronbesteigung und Shakespeare's Erscheinung in London liegen, besitzen wir die Namen einer Reihe von 51 Stücken, die vor ihr aufgeführt wurden, die aber fast alle verloren sind: aus den bloßen Titeln läßt sich errathen, daß das geregelte Drama mehr und mehr Boden gewann und stufenweise zu dem Standpunkte kam, auf dem wir es zu der Zeit finden werden, als sich Shakespeare seiner Fortbildung annahm.

Wie mächtig nun zwar das antike Drama seit der Mitte des 16. Jahrhunderts anfing auf die gestaltlose Bühne Englands gestaltend, formend und bildend einzuwirken, so weit freilich konnte sein Einfluß nicht reichen, daß man die vielhundertjährige Gewöhnung getilgt, daß man an die Stelle des Volkstheaters eine gelehrte Hofbühne gesetzt, daß man die volksthümlichen Stoffe und Figuren

beseitigt, daß man statt der losen und freien Form die conventionelle antike mit Chören und Chorgesängen eingeführt und die Regel von den sogenannten Einheiten der Zeit und des Orts sich auferlegt hätte. In den oben genannten Farcen, die den römischen Komödien nachgeahmt sein sollen, ist freilich von terenzischer Urbanität nichts zu finden; sie sind ganz in dem ungezwungenen Tone des glücklichen sächsischen Volkshumors, in dem plumpen und groben Naturstyl der untersten Stände von England gehalten. Die Tragödie von Porrex und Ferrex legt zwar wie die alte Tragödie die Handlung außerhalb der Szenen und schließt jeden Akt mit einem Chor, allein sie hängt durch die allegorischen Pantomimen, die den Akten vorhergehen, und durch die übermäßig sententiöse Manier mit den alten Zwischenspielen und Moralitäten noch gar zu sichtbar zusammen: von einer Beobachtung der Einheiten ist nicht die Rede. Wir gaben vorhin an, es fänden sich bis gegen 1580 achtzehn aufgeführte Stücke verzeichnet, deren Stoff aus alter Mythe oder Geschichte entlehnt sei; aber was uns von dieser Art erhalten ist, läßt uns gewahren, wie wenig hier antiker Geist in der Auffassung des Stoffs, oder antike Form in der dramatischen Behandlung Platz gegriffen habe. Wir wollen uns auf so äußerst rohe Machwerke wie Appius und Virginia und Preston's Cambyses, in dessen Ader der edle Falstaff den König Heinrich spielen will, nicht berufen; aber auch die ersten studirten Herren und Magister, die ein fortgesetztes

Geschäft aus der dramatischen Dichtung machten und in Beziehung zu der Bühne der Königin standen, haben bei ihrer antiken Schule eben so wenig antike Handlung. Von Richard Edwards (1523—66), der den Mitlebenden für einen Phönix der Zeit galt, haben wir eine „tragische Komödie" von Damon und Pythias, die nach Horazens Regeln gearbeitet sein soll. In dem Verhältniß, in das der Dichter die Philosophen Aristipp und Carisophus zu dem Hofe des Dionys gesetzt hat, wird man etwas an die Parasiten der römischen Komödie erinnert. Aber die eigentlich ernsten Parthien sind so hölzern, daß sie freilich nicht an klassische Schule mahnen; in die eingeschalteten burlesken Szenen, die mit dem Hauptthema nichts zu thun haben, ist die Figur eines Lieblings der englischen Volksbühne, des Köhlers Grim von Croydon, eingegangen und sie drehen sich um die Herrlichkeiten des niedrigsten Geschmacks, um Prügel und Weintrinken, Bartscheren und Beutelschneiden herum. Seit 1580 beherrschte eine kurze Zeit, ehe ihn die Gruppe der Tragiker um den jungen Shakespeare her verdunkelte, John Lily (geboren um 1553) die Hofbühne, wo er in einer Reihe von Schauspielen und Pastoralen von äußerst ungleichem Werthe den Grund zu einer feineren Komödie legte, die aber den antiken Charakter völlig über der Conceptenmanier der italienischen Schäferdichtung verlor. In seinem Alexander und Campaspe (gedruckt 1584) hat er eine alte Geschichtssage in der modernsten Weise behandelt, und mit der gewandten

Diktion in dem Hofstyle des Tags steht in sonderbarem Gegensatze die Figur des Cynikers Diogenes, dessen Verhältniß zu Alexander mit dem der Campaspe die zwei innerlich ganz unverbundenen Theile der durchweg armen und unbeholfenen Composition ausmacht. In allen diesen Produkten ist kein Anflug von antiker Natur, von dem ästhetischen Formsinne, von dem ordnenden und sichtenden Geiste der alten Dramatiker. In die Reihe der Genannten gehört auch Georg Whetstone, der 1578 Promos und Cassandra schrieb, das Stück, auf welches Shakespeare sein Maaß für Maaß gegründet. Er kündigt sich in der Widmung des Stückes ganz als einen Schüler der Alten an, er klagt über die Unwahrscheinlichkeiten, auf die die englischen Schauspieldichter der Zeit ihre Stücke gründeten, und über die rohe Weise, in der sie sie ausführten, er persiflirt die unnatürliche Ausdehnung der Handlung, die Mischung von Scherz und Ernst im ungemischten, eintönigen Styl und Vortrage: aber sein Verfahren in dem ungelenken zehnaktigen Stücke stellt auch ihn unter die Vielen, die damals das Bessere sahen und empfahlen und das Schlechte befolgten. Ist es doch zwanzig und mehr Jahre später mit Ben Jonson und seiner ganzen Schule kaum anders! die immer im Namen der alten Kunst Shakespeare und die freieren, moderneren Dichter um ihn her befehdeten, aber doch selbst nur eine Anlehnung an die modernste Gestalt des antiken Dramas, an die römische Komödie, suchten und diese in den Punkten gerade, die

ästhetisch betrachtet die oberflächlichsten und ethisch genommen die verwerflichsten sind. Die Lehre von allen diesen Fürsprechern konnte nichts verfangen, da ihre Ausübung selbst so sehr von dem Zeitgeiste überwunden war. Aber auch die Kunst viel ächterer Schüler des Alterthums konnte die Natur eines Volkes nicht brechen und die poetischen Erinnerungen und Ueberlieferungen des romantischen Mittelalters nicht dämmen oder ableiten. Es konnte nicht fehlen, daß, nachdem jene adligen Dichter, jene Sidney und ihre Anhänger, die Spenser, und jene Petrarchisten Drayton und Daniel die lyrische und epische Dichtkunst in dem Sinne der klassischen Restauration in Italien umgebildet hatten, auch aus ihrer Mitte heraus der Versuch gemacht werden würde, das rohe Volksschauspiel nach den höheren Kunstbegriffen des Alterthums zu adeln. Philipp Sidney hatte sich (1587) in seiner „Vertheidigung der Dichtkunst" energisch gegen die unsinnigen Verletzungen von Zeit und Ort ausgesprochen, er hatte sich auf die Lehre und die Beispiele der alten Kunst berufen; er drang auf die Darstellung von Katastrophen, den Euripides im Auge, und persiflirte die romantischen Stücke, die eine Handlung ab ovo beginnen. Samuel Daniel, den wir bereits als Sonnettisten erwähnt haben, stützte sich auf diese gefeierte Autorität, und von dem Boden des Zeitgeschmacks abgestoßen, von den eitlen Erfindungen und groben Thorheiten der Bühne geekelt, schrieb er 1594 seine Cleopatra und später seinen Philotas ganz im nach-

geahmten Styl der griechischen Tragödie, und in strenger Beobachtung der Einheiten; Brandon folgte ihm in einer Octavia 1598 nach; die Lady Pembroke war ihm schon 1590 mit einer Uebersetzung des Antonius von Garnier vorausgegangen; und eben dieses Franzosen Cornelia erschien, von Kyd übersetzt, 1594 im Druck. Aber alle diese Werke einer höfischen oder aristokratisch vornehmen Kunst fielen wie verlorene Tropfen in den Strom der volksthümlichen Bühnenspiele und gingen noch entschiedener darin unter, als bei uns die ähnlichen Versuche unserer Stolberg und Schlegel. Wer, der dieses Garnier's schwülstig deklamatorische Stücke einmal gesehen und mit dem frischen Leben eines englischen Originalstückes selbst der rohesten Art verglichen hat, wer, der überhaupt die Entwickelung der französischen Bühne gegen die der englischen erwägen wollte, wer hätte es auch wünschen mögen, daß diesen Dichtungen ein größerer Einfluß geworden wäre? die von der dramatischen Bewältigung der tausendjährigen Vergangenheit des Mittelalters und seiner poetischen Ueberlieferungen, und von der poetischen Abspiegelung einer großen Gegenwart voll gewaltiger Eigenschaften abgelenkt hätten zu formell vielleicht untadligen Kunstwerken, die aber eine todte Stylübung geblieben wären?

So wie die Wiedergeburt der Kunst in Italien sich nicht begnügte, alte Formen nachzubilden, sondern die Petrarcha und Ariost anregte, auch den Geist und die

Materie der mittelalterlichen Ueberlieferung in höhere Kunstgestalt zu bilden, so geschah es im dramatischen Gebiete in England. Die Epen eben der italienischen Dichter, die Romane der Ritterwelt, die neu verbreiteten griechischen Romane, die nationalen Balladen, die zahllosen Novellen voll reizender Mährchen und Sagen aus den mittleren Zeiten, die zum Theil eben erst in England eben durch jene angesehensten und gebildetsten Dichter des Adels und ihrer Freunde eingebürgert waren, bildeten einen zu massenhaften Stoff, als daß er durch die Herstellung des antiken Dramas wäre zu beseitigen gewesen. Die Fülle dieses Stoffes, die Freude an seinem Inhalt, der romantische Geist, der tausend Schönheiten und noch mehr schöne Anlagen in diesen Stoff gezaubert hatte, überwand die alten Vorbilder auch formell und gestattete den antiken Stoffen nur einen geringen Raum. In der erwähnten Reihe von Dramen, die zwischen 1558—1580 vor Elisabeth aufgeführt wurden, finden sich neben den 18 Stücken altgeschichtlicher oder mythologischer Materie eine ähnliche Anzahl, deren Gegenstände aus der ritterlichen Romanwelt und Novellistik hergenommen sind. Stücke dieser Art waren die natürlichsten und strengst entgegengesetzten Gegner der antiken. Sie sprechen vielfach die Anlehnung an das Epische und den Uebergang aus dieser Form in die dramatische sehr naiv aus. Wie im Perikles der John Gower, aus dessen epischer Erzählung der Stoff entlehnt ist, den Deuter und Anordner des Stückes macht, so ist

auch in Middleton's Mayor von Quinborough Raynulph Higden der Chor und Einführer des Stückes, dessen Inhalt (von Hengist und Horsa) aus seiner Chronik entnommen ist; und ein solcher Darsteller kommt auch in anderen Stücken dieser Gattung vor, wo oft die Handlung durch eingeschobene Pantomimen weiter geführt wird, die dann der Erklärung dieses »presenters« bedürfen. Die Stücke dieser Art fröhnten dem Hange des niederen Volkes, das nach reichlicherem Stoffe verlangte und für seinen Schilling etwas sehen wollte; sie sprangen am kühnsten mit der Zeit und dem Orte um, sie machten das Abentheuerliche zur Regel, das den realistischen Freunden der Antike wie Ben Jonson ein Greuel war, und den idealistischen nicht minder, die die Gestalt des alten Dramas in ihrer ganzen Reinheit herstellen wollten. Um die Scheide des 16. und 17. Jahrhunderts, als jene Daniel und Brandon schon ihre ganz klassischen Musterstücke aufgestellt und aufgeführt hatten, herrschte dieser Geschmack noch vor: Shakespeare's Perikles liegt dem deutschen Leser am nächsten, um sich die Gattung zu versinnlichen. So wie dieses Stück rasch von Handlung zu Handlung, von Ort zu Ort überspringend, der Wahrscheinlichkeit nicht achtend oder ausdrücklich spottend, ist Peele's Altweibermährchen (gedruckt 1545), sind Thomas Heywoods vier Lehrlinge von London (um 1600), ist Rowleys Geburt des Merlin und Aehnliches; der reiche Wechsel der Thatsachen und Szenen, die naive Behandlung und Anlage, der aben-

theuerliche Inhalt und mährchenhafte Hauch auf diesen Stücken machte sie dem Volke lieb, und Thomas Heywood, als er seine Lehrlinge 1615 drucken ließ, sagt ausdrücklich, zur Zeit ihrer Entstehung sei diese Art üblich gewesen, die der gebildetere Geschmack der späteren Jahre nachher verlassen habe. Damit stimmt vollkommen überein, was Gosson in seiner Schrift: plays confuted in fife acts (gedruckt um 1580) von der Quelle und der Beschaffenheit solcher Spiele von irrenden Rittergeschichten anführt. Er habe gesehen, sagt er da, daß man den „Palast des Vergnügens, den goldenen Esel, die äthiopische Geschichte, Amadis von Gallien und die Tafelrunde", lauter altgriechische und ritterliche Romane, geplündert habe, um die Londoner Theater zu versehen. Die Stücke, die auf diese Romane gegründet wurden, charakterisirt er so: daß sie zuweilen nichts enthielten, als die Abentheuer eines verliebten Ritters, den seine Liebe von Land zu Land treibe, der auf manches furchtbare Ungeheuer, aus braunem Papier, stoße, und bei seiner Rückkehr so verwandelt sei, daß er durch nichts erkannt werden könne, als durch irgend einen Denkspruch in seiner Schreibtafel, oder einen zerbrochenen Ring u. dergl. Sehr ähnlich und sehr passend auf Stücke, wie der Perikles ist, schildert Sidney in der angeführten Apologie der Dichtkunst die kecke Behandlung der Zeit in diesen romantischen Stücken: es sei darin ganz gewöhnlich, daß zwei Fürstenkinder in Liebe fallen, daß die Prinzessin ein schönes Kind bekommt, das verloren

wird, aufwächst, seinerseits in Liebe fällt und wieder ein Kind zeugt, Alles in zwei Stunden Zeit. Diese Absurditäten, fügt er bei, hätten in Italien selbst die gewöhnlichsten Spieler abgelegt.

Aber darum freilich haben auch die Italiener kein Schauspiel von Bedeutung, und noch viel weniger einen Shakespeare erhalten. Denn auf dem engen Boden des Interesses, das wenige gebildete und vornehme Leute in Italien und Frankreich an den antikisirenden Stücken nahmen, die man darbot, konnte keine dramatische Kunst Wurzel fassen, wie in England, wo sie von der breiten Unterlage der Theilnahme aller Stände und Klassen des Volkes getragen war, weil sie sich auf dem Grunde der Volksbildung hielt, weil sie alle Elemente und Stoffe benutzte, die dem Volke zugänglich waren, und weil sie nach jenem Shakespeare'schen Ausdrucke das Theater zu einem Spiegel schuf, nicht um das Leben einer untergegangenen Welt, sondern das Leben der Gegenwart selbst darin abzubilden. Unserem Shakespeare waren die Bestrebungen, die man für die Wiederbelebung der alten Knnst, für die Anerkennung der alten Kunstregeln, gegen die wüsten Ausschweifungen der romantischen Dramen einsetzte, unmöglich unbekannt; die übersetzten Stücke des Seneka und der römischen Komödien hatte er so gut gelesen wie ein anderer; in dem poetischen Meere der alten Mythen und Sagen hat er gebadet wie ein Schwimmer, der in diesem Elemente am vertrautesten ist. In dem Titus Andronicus,

wenn er von Shakespeare herrührt, werden wir sehen, wie ganz er in dieser Welt zu Hause ist. In den Irrungen hat er ein terenzisches Stück bearbeitet. In der Widerspenstigen liegen die Ariostischen suppositi von Gascoigne zu Grunde, ein Stück, das im Geiste der römischen Komödie geschrieben ist. Die Stücke des Seneka hatte Shakespeare treulich inne; in seinem Cymbeline läßt er in der Weise dieses Dichters die vorsehende Gottheit erscheinen und er läßt sie — das einzige Beispiel in seinen Werken — in demselben alterthümelnden Versmaaße sprechen, in welchem die Heywood und Studley den römischen Tragiker übersetzt hatten. Shakespeare kam ja natürlich in die Lage, irgend einmal die Ideale zu nennen, die höchsten Muster der dramatischen Kunst zu bezeichnen, die ihm vorstanden: er hat keine zu nennen als Plautus und Seneka! Waren dieß aber vielleicht blos äußerliche Anlehnungen? war diese Bewunderung blos eine Nachsprache des vielbesprochenen Ruhmes dieser Dichter? war sein Verständniß des Alterthumes nicht durch die Brille des Zeitgeistes, ja selbst des romantischen Geschmackes getrübt? — Aber welcher seiner Zeitgenossen hätte ein Stück alter Welt mit so reinem Auge angeschaut, wie Er die römische Natur in den drei Historien von Coriolan, von Cäsar und Antonius? Man zeichnet mit Recht den trefflichen Chapman aus, der mitten in Shakespeare's Laufbahn den Homer übersetzte und durch kühne Sprachbildung und treuen Anschluß an das Original ein Wunder der Zeit heißen konnte, an dem der

weise Pope mehr hätte lernen als tadeln sollen; aber man lese Shakespeare's Troilus und Cressida, und frage sich, ob diese merkwürdige Nachbildung der homerischen Helden von der Kehrseite einem anderen Manne möglich war, als der den Kern und Geist des alten Epikers aufs innerlichste ergriffen hatte? ob diese Parodie nicht noch ein ganz anderes Verständniß des Dichters erforderte, als jene Uebersetzung? ob jene Karrikatur nicht weit mehr Künstlerblick verrathe, als diese Kopie? Aber eben diese selbständige Stellung, die Shakespeare in diesem Stücke dem Dichtervater gegenüber nahm, deutet uns an, wie wenig dieser Mann geschaffen gewesen wäre, sich irgend einer Autorität, einem Muster, einer Lehre zu beugen oder irgend einem Geschmacke ausschließlich zu huldigen. Seine Kunst war ein Gefäß, die den Zustrom aller Stoffe aus allen Zeiten gestattete. Alterthum, Heroenthum der neuen Welt, Mittelalter und Gegenwart bildete er in seinen Werken ab, immer so treu, daß die Natur der Zeiten erkannt werden kann, immer so zubereitet, daß sie dem Zuschauer des Parterres auch verständlich ward. Den Reichthum des Stoffes zu verschmähen oder zusammenzudrängen um einer veralteten Theaterregel willen, konnte ihm nicht einfallen. Er eignete sich den Perikles an, er schrieb noch spät das Wintermährchen, ein Stück, auf das der vorher ausgezogene Spott eines Sidney wie geschrieben scheinen würde, wenn es nicht viel jünger wäre. Aber er hat, indem er diese Stücke behandelte, nicht aus Unkenntniß der alten

Regel gefehlt, er ist auch nicht einmal stillschweigend darüber hinweg gegangen. Er wußte wohl, daß man bei der dramatischen Behandlung eines historischen Gegenstandes schon durch die ruckweise und scenenweise Darstellung den großen Stoff verstümmelt, aber dieß konnte ihn nicht bewegen, um dieses Mißstandes willen auch das Wesentliche fallen zu lassen, dem die Kunst gewachsen war. Er forderte in seinem Heinrich V. in fünf trefflichen hochpoetischen Prologen die Zuhörer auf, sich über diese Mißhandlung von Zeit und Ort mit ihren einbildsamen Kräften wegzusetzen; und dieß ist das geniale Manifest gegen jene Regel, wie es einem Dichter wie Shakespeare zukam. So hat auch Marston in einem Vorwort vor seinem wonder of women (1606) in gutem Wissen und Willen dem Verfechter der antiken Regel, Ben Jonson, einen Hieb gegeben, indem er erklärt, sich nicht in die enge Grenze des Historikers zwängen, sondern sich ausbreiten zu wollen wie ein Poet. Wenn das Wintermährchen durch die Zusammenknüpfung der Geschichte zweier Generationen mährchenhaft wird, wie es der Titel anzeigt, warum sollte das Mährchenhafte nicht auf die Bühne gebracht werden? In dem Prologe zum zweiten Theile (4r Akt) läßt Shakespeare die wirkende Zeit in dunkler Allgemeinheit sagen, was Er selber im Namen seiner schaffenden Kunst deutlich genug über die Besonderheit der Theaterregel von der Einheit der Zeit sagen will, die er wissentlich verschmäht: „Rechnet mir es nicht zum Verbrechen, sagt sie, daß ich

weggleite über sechzehn Jahre und die Begebenheiten dieser weiten Zeitkluft unbehandelt lasse: denn es ist in meiner Macht, das Gesetz umzustoßen und in Einer selbstgeschaffenen Stunde eine Sitte aufzustellen oder umzuwerfen. Laßt mich gelten als dieselbe, die ich bin, ehe die älteste Ordnung war oder was nun üblich ist. Ich bin Zeuge gewesen der Zeiten, die beide Ordnungen aufbrachte; so werde ich Zeuge sein den neuesten Dingen, die nun herrschen, und werde wieder den Glanz dieser Gegenwart abgestanden machen, so wie jetzt mein Mährchrn dieser Gegenwart alt und abgestanden scheint." Deutlicher kann man nicht die Aeußerlichkeit einer nichtssagenden Regel, die an die Laune des Zeitgeschmackes gebunden ist, verwerfen. Es kam darauf an, daß er an die Stelle dieses verworfenen äußeren Gesetzes ein inneres, ewiges setzte. Wie er dieß that, werden unsere Erörterungen im Laufe dieses ganzen Werkes ausführen. Und wir werden an dessen Schlusse die Bemerkung vollkommen gerechtfertigt finden, die schon Schiller gemacht hat, daß Shakespeare's neue Kunst mit dem wahren alten Gesetz des Aristoteles vortrefflich besteht; und mehr: daß aus ihr ein noch geistigeres Gesetz abgezogen werden kann, als das des Aristoteles; und ein Gesetz, das zu Bewältigung eines ungleich größeren Stoffes, als der antiken Tragödie eigen war, geschaffen ist, das also mit Nothwendigkeit aus der Natur des neueren Dramas selber entsprang.

Den epischen Charakter des volksthümlichen Schau-

spiels festzuhalten, ihm aber seine Ungestalt zu nehmen und auf die Veredlung der Form die antiken Muster wirken zu lassen, dieß blieb die instinktive Richtung und Thätigkeit der vorzüglicheren Dichter, die von 1560 bis zur Zeit Shakespeare's dem englischen Drama die erste Kunstweihe zu geben anfingen, indem sie die embryonischen Gattungen der Mysterien und Zwischenspiele verdrängten, die Moralitäten innerlich zersetzten und auflösten und die strengen Nachahmungen der Alten zurückdrängten, auf der anderen Seite aber eben so den formlosen romantischen Stücken im Geschmacke des Perikles, die ohne Einheit sogar der Handlung sind, einen Widerstand entgegensetzten. Die in italienischer Schule gebildeten Dichter reichten in diesem Werke dem volksthümlichsten Zweige der englischen Dichtkunst aufs innigste die Hand, und es ward sogleich das Uebergewicht der Natur über die Kunst, die dem nordischen Dichtungscharakter durchweg eigenthümlich ist, in dieser Vereinigung sichtbar. Diese Neugeburt des englischen Kunstdramas gibt sich an einer sehr gleichartigen Gruppe von Tragödien kund, die durch eine geschlossenere Handlung und ausgeprägtere Form eben diesen vagen episch-romantischen Stücken gegenüberliegen. Die Stücke, die wir meinen, sind sämmtlich strenge Trauerspiele von meist sehr blutigem Charakter, sie liegen fast sämmtlich um Marlowe's Tamerlan geschaart, sind aber in weiterer Entfernung von jener ersten englischen Kunsttragödie, dem Ferrex und Porrex des Lord Sackville, eben so

angeregt, wie dieser von Seneka. Was von dieser Gruppe vor dem Tamerlan liegt und unabhängiger von seinem Einflusse steht, nähert sich mehr der klassischen Form; so das Trauerspiel Tancred und Gismunda, das Robert Wilmot mit vier anderen Zöglingen des Tempels verfertigte und 1568 aufführen ließ; so das Unglück Arthurs, von Thomas Hughes, das 1587 in Greenwich aufgeführt ward, wobei der berühmte Bacon mit thätig war. Diese Stücke schieben, wie der Ferrox und Porrex die Handlung hinter die Scene und sind wesentlich Dialog und Erzählung, von Seneka's Einfluß sichtbar und eingeständlich beherrscht. Hierin ist Marlowe's Tamerlan selbständiger, der 1586 erschien, gerade als Shakespeare nach London kam, der also frisch auf die ungeheueren Wirkungen stieß, die dieses Stück auf der Bühne machte und auf die Revolutionen, die es in der Schauspieldichtung hervorrief. Dieß Stück verpflanzte, wenn nicht zum erstenmal, so doch mit dem größten Nachdrucke, den ungereimten jambischen Vers auf die Volksbühne, der dem Schauspieler das Pathos ließ, das er aus der Deklamation des älteren 14sylbigen Reimverses gewöhnt war, aber dabei mehr Natur und Bewegung gestattete. Der heroische und pomphafte Inhalt dieser großen, zweitheiligen Tragödie ward mit Feierlichkeit verkündigt; dem hohen Style dieser Staatshandlung sollte der hochgehende Cothurn des bombastischen Vortrags gleich kommen; die Masse sollte mit einer Reihe von Schlachtspektakeln gesättigt werden; die rheto-

rische Erhabenheit sollte die feineren Gäste befriedigen. Das Stück fiel auf einen günstigen Boden. Gerade in demselben Jahre 1586 erlebte London das große Trauerspiel von der grausamen Hinrichtung des Babington und seiner Mitverschwornen, im folgenden Jahre fiel das Haupt der Maria Stuart, in das nächstfolgende traf der Untergang der spanischen Armada; — solche Tragödien des wirklichen Lebens sind überall dem Trauerspiel der Bühne zur Seite gegangen, wo es eine größere und längere Pflege erhalten hat. In diesen Jahren entstanden daher die Tragödien in Marlowe's Style massenweise. Die spanische Tragödie von Kyd (1588) und der Jeronimo, der offenbar von einem anderen Dichter als erster Theil hinzugedichtet wurde, theilte den Ruhm und die Beliebtheit des Tamerlan, oder überbot ihn sogar; Peele's Schlacht von Alcazar, Greene's Alphonsus, Lodge's Marius und Sylla, Nash's Dido, an der Marlowe selbst mitarbeitete, der Locrine, der oft als ein Werk von Shakespeare angesehen wurde, und Titus Andronicus, der in Shakespeare's Werken steht, sind lauter Stücke, die innerhalb weniger Jahre nach dem Tamerlan erschienen und sämmtlich unter einander eine entschiedene Geistesverwandtschaft verrathen, so nach Form wie nach Inhalt. In jeder Hinsicht stehen diese Stücke auf dem Standpunkte unseres schlesischen Dramas von Gryphius und Lohenstein. Ganz ähnlich sind sie in dem übertriebenen Pathos und in jener großwortigen, rhetorisch-pomphaften Art geschrieben, die dem nach

einer lauten Wirkung haschenden Anfänger eigenthümlich ist. Maaßlose Leidenschaften sind in Bewegung gesetzt und ihr Ausdruck überall ins Uebertriebene geschraubt. Lärmende Handlungen und blutige Greuel sollen die harten Nerven der Zuschauer erschüttern; gewaltsame Charaktere sind in Karrikaturen verzerrt. Der Inhalt ist bei näherer Betrachtung gleichartiger, als man glauben sollte. Er dreht sich um das, was auch in dem antiken Drama immer das nächstliegende Thema, die erste und einfachste Idee der Tragödie war, um die Erfahrung, daß vergossenes Blut wieder Blut verlangt, um jenes Äschylische: „für Mord wieder Mord, und auf Thaten das Leid." Der Gedanke der Rache und Vergeltung ist daher der durchschlagende bei fast allen diesen Stücken. So ist es schon im Ferrex und Porrex, wo Bruder den Bruder ermordet und dafür die Mutter den mörderischen Sohn ersticht, und dafür der Adel des Landes das ganze blutige Haus vertilgt. In Hughes' Arthur trifft das Haus dieses Königs für verschuldete Blutschande die Strafe des Schicksals in dem Wechselmord von Vater und Sohn. Im Tamerlan gerade trit dieser Zug weniger vor, nur daß das Stück schließt mit dem dunklen Schicksalsschlage, der den Tamerlan tödtlich trifft, als er Mahomeds Tempel verbrennen will. Die Katastrophe in Locrine dreht sich um die Rache der von Locrine verstoßenen Guendeline an ihm und an der Skythenkönigin Estrilde. Die spanische Tragödie und der Jeronimo sind ganz eigentliche Rachestücke: in der ersteren

trit der Geist eines ermordeten Andrea mit der Rache als Chor im Anfang des Stückes auf; der Mörder dieses Andrea ist ein Balthasar, der die Rache der hinterbliebenen Geliebten des Andrea auf sich gezogen hat und durch den Mord ihres zweiten Geliebten Horatio nun auch noch die Rache von dessen Vater Jeronimo auf sich zieht; der Geist des Horatio spornt den Vater zu dem gefährlichen Werke der Rache, das sicherer hinauszuführen Jeronimo sich verrückt stellt, bis er zuletzt in einem Schauspiele, das er mit Balthasar und seinem Helfershelfer aufführt, zum Ziele kommt. Man sieht aus diesen bloßen Andeutungen, daß dieß Stück auf den Plan des Hamlet hinüber wirkte, und näher auf Titus Andronicus und den verstellten Wahnsinn des Rächers Titus. Auch dieses Stück ist ganz von der Idee der Rache getränkt. Und diese Aufgabe insbesondere, die Verbergung einer Rache oder auch einer Unthat hinter verstelltem Wahnsinn oder Trübsinn, scheint das dramatische Geschlecht der Tage viel beschäftigt zu haben; sie spielt auch in ein weniger tragisches Stück von Marston, den Unzufriedenen (1604), und in das rohe Trauerspiel von Webster, die Vittoria Corombona (1612), hinüber. Was aber diese spanische Tragödie und der Titus Andronicus von Rachegreueln häufen, ist noch immer nicht das Aergste. Chettle's „Hoffmann oder die Rache für einen Vater“ (1598) überbietet dieß noch bei Weitem, und in Marlowe's Malthefer Juden (1589—90) ist in den Helden Barabas gleichsam der ganze Stammhaß der Ju=

den in Ein Individuum gepreßt und der Dichter klügelt alle erdenklichen Rachethaten aus, mit denen der scheußlich mißhandelte Jude seine versteckte Wuth an dem Christengeschlechte ausläßt.

Wir brauchen blos diese Eine Gruppe blutiger Tragödien, um gerade das zu charakterisiren, was den ankommenden Shakespeare in London empfing. Ein wildes, nebenbuhlerisches Treiben roher Talente, roher Charaktere wogte um ihn her. Die unharmonische, die ungestalte Natur dieser Werke spiegelt die Natur der Zeit und der Verfasser im treuen Lichtbilde nur gerade ab. Es sind die Produkte einer chaotischen Geisteswelt, die die ganze Umgebung des öffentlichen Lebens in Stadt und Hof noch verworrener machte, wo in einem ungeschlichteten Kampfe Glanz und Gemeinheit, wahre Kunstliebe und roher Sinn, wirklicher Drang nach einer höheren geistigen Existenz mit der äußersten Zügellosigkeit der Sitte sich stritten. Die Uebersteigerung der Leidenschaft in den Charakteren jener Stücke ist nur eine Kopie von dem, was das Leben dieser Dichter zum Theil ausweist; die Ueberspannung in der Denkart und Handlungsweise ihrer Helden ist nur ein Abbild der Ueberspannung der Einbildungskraft, ja des Talentes der Poeten selbst; jenes Krankhafte und Krampfhafte, das gezwungene Gewaltige und Riesige in den Handlungen, Reden und Menschen, die sie vorführen, ist nur das Abbild von dem Sturm und Drang in dem Leben dieser titanischen Naturen, die an dem Convenienzleben

und seinen Schranken rüttelten, zum Theil mit derselben Unnatur, zum Theil mit derselben Rohheit, wie die Jugendgenossen und Dichterfreunde um die jungen Göthe und Schiller her. Es ist ein eigenes Spiel des Zufalls, daß sich Marlowe in seinen Dramen auch an dem Stoffe des Faust versuchte, auf den mehrere von Göthe's Freunden fielen, in den Göthe selbst den ganzen Inhalt der kraftgenialen Periode, die er in seiner Jugend durchlebte, hineinpreßte. Wenn Shakespeare den Titus Andronicus wirklich geschrieben hat, was wir später des Näheren untersuchen werden, so gab er sich mit seinen Anfängen ganz der herrschenden Schule hin; es ist keine Frage, daß sein Perikles die Gattung der episch-romantischen Schauspiele, sein Heinrich VI. die der Historien, sein Titus die Gattung der eben bezeichneten Trauerspiele aufs vollkommenste vertreten kann. Welchen großen oder kleinen Theil er aber an diesen Stücken auch gehabt habe, er schließt damit diese Periode ab und beginnt eine neue, die den Namen von ihm allein tragen muß und kann, da in der That kein anderes Werk auch der späteren Zeit hineingehört als nur die seinen. Solch eine Kluft trennt diesen Dichter von seinen Nachfolgern und, wenn man von den eben genannten wenigen Erstlingsstücken absieht, von seinen Vorgängern. Es trennt ihn eine solche Kluft gleichmäßig in ästhetischer wie in ethischer Beziehung. Von dem wüsten Gemüthe und den verwilderten Herzen jener Marlowe'schen Freunde und Schüler berührte ihn in seinem Inneren nichts, auch

wenn in dem ersten Jugendübermuthe das äußere Leben ihn angesteckt hatte. Hat er seinen Adonis und seine Lucretia noch in Stratford geschrieben, wie mild und weich, wie ganz entfernt von dem blutfrohen Sinne jener Tragödien hat er die Trauerfälle in diesen Gedichten behandelt! In dem ersten selbständigen Trauerspiele, das er schrieb, in Richard III., ist zwar auch jener Gedanke der rächenden Schicksalsvergeltung vorherrschend, aber in welch anderer, großartigen Auffassung und Ausführung! In Romeo und Julie, wie ist da die tragische Idee sogleich in ihrer größten Tiefe eingegangen, daß es unbegreiflich scheinen müßte, wenn hier nicht eine vortreffliche Vorarbeit den Weg gewiesen hätte. Im Hamlet vollends ist jener Gedanke der Rache, der diese Dichter um Shakespeare so viel beschäftigt, zur eigentlichen tragischen Aufgabe gemacht, aber in welches milde Licht humaner Sittlichkeit rückt die Lösung dieser Aufgabe, rückt dieß Stück, die Quelle aller Sentimentalität in Englands und Deutschlands neuerer Poesie, den Dichter gegen jene rohen und verwahrlosten Seelen! Wer das Verhältniß kennt, in dem Göthe's Tasso zu ähnlichen Erfindungen seiner zügelloseren Jugendfreunde steht, der wird das gleiche Verhältniß des Hamlet zur spanischen Tragödie und dem Aehnlichen sogleich wiedererkennen, er wird fühlen, daß in Shakespeare ein versöhnterer Geist selbst dann schon wohnte, wenn er in harmonieloser Stimmung jenen Titus geschrieben haben sollte; er wird inne werden, daß sich

dieser Dichter, wie Göthe that, frühe und entschieden von seiner ersten Umgebung, von der Kunstrichtung und den Sitten seiner ersten Dichtergenossen trennte. Man kann daher in seinen Werken die Stellen finden, wie er in der Einleitung zu der Widerspenstigen sich über die spanische Tragödie in parodirenden Citaten lustig macht und wie er pomphaft den Bombast des Tamerlan und der Schlacht von Alcazar dem Schwadronirer Pistol in den Mund legt, wo diese Manier am Platze und im Charakter ist und sich selber lächerlich macht. Ein Zeitgenosse, G. Harvey (in seinem new letter of notable contents), nennt Marlowe geradezu selbst einen zweiten Shakerley, und dieser Peter Shakerley war eine geschichtliche Figur, einer der Prahlhänse aus Elisabeths Zeit, deren ganzes Geschlecht der Pistol Shakespeare's abkonterfeit. Aber mehr als aus jenen Parodieen einzelner Stellen, aus den launigen Momenten des Muthwillens, geht die frühe Abkehrung Shakespeare's oder seine ursprüngliche Abwendung von jenen Werken ungeordneter Talente und Gemüther aus der Natur seiner anerkannt ersten selbständigen Schauspiele hervor. Dieß waren Lustspiele, und nicht bluterfüllte Tragödien; es waren Lustspiele einer feineren Gattung, zu denen England vorher noch kaum eine Wegspur gefunden hatte. Es gibt unter den vielen Stücken um Shakespeare's Anfänge her kein Werk, das eine ähnliche Feinheit auswiese oder einen solchen inneren Werth besäße, wie die frühesten

dieser selbständigen Shakespeare'schen Erstlinge, verlorene Liebesmühe oder die Veroneser.

Nicht ganz so groß wie im Trauerspiele und Lustspiele ist die Kluft, die Shakespeare von seinen Vorgängern trennt, in der Historie; hier ebnet sich der Uebergang leichter, weil die gleiche und verhältnißmäßig reiche Quelle der Holinshedschen und anderer Chroniken den Dichtern gleichmäßig zu Gebote stand, weil der vorbereitete, der Natur und Geschichte entlehnte und in vaterländischer Ehrfurcht zu achtende Stoff nicht die Ausschweifungen zuließ, denen sich die Dramatiker in ihren freieren Stoffen überließen, und weil die nüchterne Wirklichkeit sie hier in ein Element zwang, das ihrer maaßlosen Natur heilsam entgegenwirkte. Die Gruppe von historischen Dramen aus der englischen Geschichte, die kurz vor und neben Shakespeare's Historien entstanden, besteht daher aus zwar weniger reizvollen und zur Phantasie sprechenden Werken, aber doch aus dem Achtbarsten, was die englische Bühne damals hervorbrachte und was auch unstreitig die wohlthätigste Wirkung auf den öffentlichen Geist üben mußte. Wie sehr viel diese Stücke Shakespeare näher stehen, als alles übrige um ihn her, geht schon aus dem Verhältnisse hervor, in das dieselben vielfach zu Shakespeare's eigener Dichtung getreten sind oder dazu gesetzt werden sollten. Wir werden unten des Näheren erfahren, daß der erste Theil Heinrichs VI. wohl zum größten Theile von einem anderen Dichter herrührt; die beiden letzten

Theile sind blos Umarbeitungen zweier verhältnißmäßig sehr guter Stücke, die wahrscheinlich von Robert Greene, Marlowe's ebenbürtigem Rivalen, herrühren. Die Stücke über Heinrich IV. und V. sind aus einem älteren, aber sehr rohen historischen Schauspiele hervorgegangen, das schon vor 1588 gespielt wurde. Eben so gibt es einen lateinischen Richard III. (vor 1583), und eine englische true tragedy of Richard III., um 1588, gleichfalls geringfügige Arbeiten, wovon Shakespeare die letztere ohne Zweifel gekannt, aber kaum in Einem Zuge benutzt hat. König Johann dagegen ruht auf einem besseren, schon um 1591 gedruckten Stücke, das Shakespearen theilweise noch Besseres zur Beibehaltung darbot, als Greene's Heinrich VI., und das eben deshalb gerade wie dieser Greenische Heinrich VI. oft für eine ältere Arbeit Shakespeare's selber gehalten worden ist. Ebenso hat Tieck einige von ihm übersetzte historische Stücke aus der bürgerlichen Sphäre, Cromwell, John Oldcastle und den Londoner verlorenen Sohn, die beiden ersteren auch Schlegel für Shakespeare's Werke erklärt, worin ihnen fast Niemand beigepflichtet hat und beipflichten kann. Diesen Stücken hat Tieck einen Eduard III. zugefügt, der um 1595 zuerst erwähnt wird, und den auch Rötscher und Ulrici für Shakespeare's Werk erklärten. Das Stück benutzt einzelne Züge aus Shakespeare'schen Dramen, hat aber nichts von dessen tieferer Art zu erfinden und Charaktere zu entwerfen. Es ist eine triviale Dichtung, im

Einzelnen mit manchem geschickten Zierrath gewählter Darstellung und seltener Bilder ausgeschmückt; wer aber Shakespeare's Behandlung solcher Volkslieblinge wie Percy im Gedächtniß hat und jene wenigen Verse, in denen er von Eduard III. spricht, wie er seinem löwenherzigen Sohn vom Hügel aus in seiner Schlachtarbeit lächelnd zusieht, der wird nicht glauben, daß derselbe Dichter auch in seiner ersten Jugend einen solchen blaßfarbigen schwarzen Prinzen geschildert hätte wie den in Eduard III. Uebrigens kommt das Stück immerhin aus einer feineren Hand. Auch versuchten sich die ersten Talente wetteifernd in dieser Gattung, die in dem letzten Jahrzehent des 16. Jahrhunderts, wenn man Shakespeare's historische Stücke hinzudenkt, fast die vorherrschende genannt werden muß. Von Georg Peele, den Nash den „ersten Wortkünstler" nennt, haben wir wohl aus der Zeit vor 1590 noch Eduard I., ein Stück, das versprechend beginnt, aber formlos und in wunderlichen Auswüchsen des Inhaltes endigt. Von Marlowe ist ein Eduard II. (um 1593), dem Collier die größte Aehnlichkeit in Bau und Versen mit Shakespeare's Historien zuschreibt; dieß könnte sich aber nur auf die Aehnlichkeit der trockenen, mechanisch versificirten Staatshandlungen beziehen, die zur Fortführung der Handlung in allen Historien hier und da nöthig werden. Was die eigentliche Composition angeht, so sind hier in der Geschichte des schwachen von Günstlingen und Rebellen umlagerten Eduard II. die Charaktere und Situationen

von Richard II. und Heinrich IV. beisammen, aber es ist nichts daraus gemacht als eine scenisirte Chronik, die nicht einmal die scharf gezeichneten Charaktere und die leidenschaftliche Bewegung des Greene'schen Heinrich VI. hat. Ja selbst von der natürlichen Frische, die im Anfange von Peele's Eduard I. die volksthümlichen Scenen unter den walisischen Rebellen besitzen, ist nichts in diesem Stücke. Und dergleichen Scenen sind weitaus das Erquicklichste in der Historie, weil sie den freiesten Spielraum und gewöhnlich die anziehendsten Charaktere darbieten. Sie verhalten sich zu den ernsten Theilen der Historie wie das freie Drama zur Staatsaction, wie die Ballade zur Chronik. Auch sind die Charaktere dieser episodischen, weniger vom historischen Stoff gebundenen Theile, die Robin Hood und Aehnliche nicht selten in der Ballade gefeiert worden; und Figuren wie die Zauberkünstler Faust, Peter Fabel, Bruder Rausch und Bacon, der Köhler Grim und Aehnliche sind Volkslieblinge in der lebendigen Tradition schon früher gewesen, ehe sie auf die Bühne gekommen sind. Den Robin Hood brachte Munday in zwei Stücken (vom Grafen Huntingdon) in den 90r Jahren auf die Bühne. In Georg Greene, dem Flurschütz von Wakefield (um 1590), der vielleicht von Robert Greene herrührt, ist dieser Räuberheld mit einem zweiten herkulischen Klopffechter dieses Schlages in Berührung gebracht: in solchen Stücken betritt die Ballade mit ihren kecken Zügen gerade nur so dialogisirt die Bühne, wie die Chronik in den

einfachen Historien. Die derbe Volksnatur bricht hier auch in nicht gerade burlesken Scenen durch alles schwülstige Pathos und durch alle italienischen Concepte hindurch; sie ist so treulich und unmittelbar abgeschrieben, wie bei uns in den bäuerlichen Poesien und Schwänken der Reformationszeit; die Land- und Waldscenen dieser Stücke athmen Frische und natürliches Leben. Feiner und gebildeter als dieser Flurschütz ist der lustige Teufel von Edmonton (gedruckt erst 1608), der von Einigen Drayton, von Anderen Shakespearen zugeschrieben worden ist; auf dieses Stück, auf die darin enthaltenen Wilddiebscenen und komischen Figuren haben aber Shakespeare's Werke vielmehr hinüber gewirkt. So ist es auch in Thomas Heywoods Eduard IV. (gegen 1600), in dessen erstem Theile die alte Ballade vom Gerber von Tamworth eine treffliche Behandlung voll Frische und natürlichem Humor erhalten hat. In allen diesen Balladenstücken ist ein Anflug von der freien Bewegung und den kräftig umschriebenen Charakteren der Shakespeare'schen Dichtung; es ist nicht der eintönige Vortrag wie in den sonstigen Historien und Tragödien; alle Moralistik und Rhetorik ist abgestreift; die Dichter sind immer ganz bei der jedesmaligen Situation; der Gelehrte und Schreiber ist überwunden, der Poet ist aus sich heraus gegangen, er ist in den Handelnden und in der Handlung verschwunden; — hier fing Shakespeare's Kunst an, sich als eine ganz eigenständige und neue zu erweisen. Und wie wir andeuteten, nur in

diesen Historien und Balladenstücken erscheint seine Dichtung mit der der Zeitgenossen in einer engeren Weise verwachsen; in allem anderen stellt sie sich mehr als ein abgelöster Pflänzling dar, auf den eine ganz veredelte Frucht gepfropft ist.

Sollen wir auch wenige Worte über das Aeußere des Vortrags und die Geschichte der Diction und Versification des englischen Dramas sagen, so waren die alten Mysterien meistens in Reimcouplets geschrieben, die aus kurzen Versen in verschlungenen Reimen bestehen; die Moralitäten waren zum größeren Theil in kurzen Versen mit Reimpaaren verfaßt. In den ausgebildeteren von Skelton stellten sich längere, gereimte Verse von 10—15 Sylben ein; diese gestreckten Verse herrschen auch bei Edwards, Udall und Still vor; sie sind von den Uebersetzern des Seneka angewandt worden. Man hat sie Alexandriner genannt, doch sollten sie wohl die antiken Trimeter nachbilden, und es ist kein Zweifel, daß sie in feinerer Behandlung dem Engländer noch zu Shakespeare's Zeit den Eindruck von alterthümlicher Feierlichkeit machten; sonst würde sie Shakespeare im Cymbeline nicht gerade bei der feierlichsten Gelegenheit angewandt haben. Die gebildeten und gelehrten Verfasser des Ferrex und Porrex führten zuerst die reimlosen zehnfüßigen Jamben ein, die nachher das kanonische Versmaaß des neueren Dramas geworden sind. Doch drang dieser Gebrauch damals nicht durch; die kürzeren zehnfüßigen Verse schmiegten sich dem Ohre ge-

fälliger an, aber den Reim wollte man noch nicht entbehren. Er ist bekanntlich auch in Shakespeare's Werken stellenweise noch sehr oft zu finden und es sind durchweg seine älteren Stücke, wo dieß der Fall ist. Die Historie half auch hier mit ihrem nüchternen, nackten Inhalte vorzugsweise dazu, das Klangwerk des Reimes von der Bühne zu verbannen. Ehe die Gruppe der Tragöden um Marlowe her seit 1586 auftrat, hatte Gascoigne in der Uebersetzung der suppositi von Ariost das Beispiel der Benutzung der prosaischen Rede gegeben, und der berüchtigte John Lily führte sie in seinen Lustspielen und Pastoralen ein. Er hatte 1579 ein Werk unter dem Titel Euphues, anatomy of wit geschrieben, worin den Engländern, wie es scheint, an einem nichtpoetischen Gegenstande die Anwendung des wunderlichen italienischen Conceptenstyls auffiel, den sie sich in der italianisirenden Poesie gefallen ließen. Dieser Styl, eine Häufung von gezwungenen Witzen und Gleichnissen, ward eine Weile der Modeton der Unterhaltung; man findet ihn in Petitionen an die Königin und an Behörden wie in Poesien angewandt; alle Damen, sagt man, seien Lily's Schülerinnen in dieser Sprechart geworden und bei Hofe sei Niemand angesehen worden, der nicht in Lily's „Euphuismus" zu reden gewußt habe. Drayton charakterisirt diesen Styl so, als ob seine Haupteigenschaft die Bilder gewesen seien, die er von Sternen, Steinen, Pflanzen, d. h. von einer gefabelten Naturlehre hergenommen habe; eine solche Stelle aus

dem Euphues hat Shakespeare in dem Gleichniß von der Camille persiflirt, das er dem Fallstaff in seiner königlichen Rede in den Mund legt. Doch ist in seinen dramatischen Werken der allgemeine Charakter von Lily's Prosa nur das Uebermaaß der poetischen und witzigen Rede in Gleichnissen und Bildern. In jeder Wendung ist etwas Gesuchtes, Metaphorisches, Seltsames; die Prosa Lily's erhält wie die Prosa aller Concettisten durch die unaufhörliche Gegensätzlichkeit der Gedanken etwas Scharfes und Gewürztes. Von keinem Einzelnen seiner Vorgänger hat Shakespeare, was die Diktion und Redeweise angeht, so viel gelernt und überkommen, als aus Lily in den heiteren Parthieen seiner feineren Lust- und Schauspiele. Die witzige Art der Unterhaltung, die komischen Beweisführungen, die Jagd nach Gleichnissen und verblüffenden Antworten sind hier vorgebildet; zu seinen quibs, die Lily selbst als die „kurzen Aussprüche eines scharfen Witzes, mit einem bitteren Sinne in einem süßen Worte" definirt, konnte hier Shakespeare die Schule machen. Aber er that hier, wie er mit Marlowe's Pathos that: er ermäßigte den Gebrauch und benutzte das Vorbild in seiner ganzen Aehnlichkeit nur zu charakteristischen Zwecken oder zur Verspottung. In Fallstaffs und Heinrichs Verkehre, in dem neckischen Gefechte dieser vergleichsamsten Witzbolde, hat Shakespeare dieser Ader ganz Lauf gelassen, wie Lily ununterschiede bei jeder Gelegenheit thut; hier war der Ort für diese Dinge; man kann gelungenere Stellen bei Lily

nicht lesen, ohne daß man an die Fallstaffschen Scenen erinnert wird. So wußte Shakespeare ein edles Metall überall her für seine Dichtung zu gewinnen; die Schlacken ließ er liegen. Aehnlich ist sein Verhältniß zu der äußeren Form der Tragödien Marlowe'scher Schule. Marlowe hatte die ungereimten Jamben, die übrigens schon Andere, wie Peele in seiner Anklage des Paris, den Verfassern des Ferrex nachgeahmt hatten, in seinem Tamerlan mit großem Pomp und Nachdruck auf die Bühne gebracht, so daß im Anfange ein allgemeiner, spöttischer und neidischer Tumult erhoben ward gegen diese trommelnden Dekasyllaben und die Wichtigkeit, mit der ihre Einführung behandelt wurde. Dennoch siegte dieses Versmaaß sogleich und so entschieden, daß es nicht allein für Englands sondern auch für Deutschlands Bühne Gesetz blieb. Im Anfange wurde dasselbe mit aller pedantischen Strenge und Härte gebildet, der Vers schloß mit dem Sinn, der Satz mit der Zeile; durchgehends männliche Verse mit langer Sylbe zum Schluß. So ist noch Titus Andronicus geschrieben. Aber Shakespeare trat aus diesem Zwange bald heraus in einer Weise, die von Marlowe nur kaum angegeben war; er schlingt den Sinn freier durch die Verse nach dem Maaß der sprechenden Affecte; er führt Pausen und Inflectionen ein, unterbricht den Lauf der Jamben, und erlaubt sich Freiheiten, die von inneren Gründen geboten sind. Seine poetische Diction bewegt sich in Bezug auf das Metrische in derselben Mitte zwischen Zwang und

Willkühr, wie sie in Bezug auf Ausdrücke, Metaphern, poetische Redeweise die Mitte hält zwischen der Ueberladung der italienischen Conceptenpoesie und der niederen Redeweise des deutschen Dramas, die selbst bei Göthe und Schiller oft nur versificirte Prosa ist.

Es ist eigen, daß die jungen Dichter und Talente um Shakespeare her alle in frühem Alter und bald nachdem Shakespeare seine dramatische Thätigkeit begonnen, wegstarben (Peele vor 1599, Marlowe 1593, Greene 1592), wie um ihm breite und offene Bahn zu lassen. Hätten sie aber auch gelebt, so würde er darum doch eben so einzig dastehen. Collier meint, Marlowe würde in diesem Falle ein furchtbarer Rivale von Shakespeare's Genius geworden sein. Nach unserer innersten Ueberzeugung so wenig, als Klinger unserem Göthe Eintrag gethan hat. Ja ich bin selbst der Ansicht, daß wenn Greene der erste Bearbeiter der zwei letzten Theile von Heinrich VI. ist, vollends wenn er den Flurschütz von Wakefield verfaßt hätte, Marlowe's harter Geist und gezwungenes Talent nicht einmal an die beweglichere, ungeschraubte, vielseitige Natur dieses Mannes gereicht hätte, der zwar Schlechteres, aber im Falle sich jene Autorschaft streng ausmachen ließe, auch viel Besseres geleistet hätte als Marlowe. Shakespeare hatte nicht den Vortheil wie Göthe, einen Lessing vor sich zu haben, der mit kritischem Geiste und durchdachten Musterbildern der dramatischen Composition eine Bahn gebrochen hatte. Es müßte denn sein, daß verlorene Stücke

von größerem Werthe, wenn auch nur Eins, ihm ein Licht gezündet hätten; eine Sache, die nicht unmöglich wäre, weil wenigstens eine Andeutung vorhanden ist, daß für Romeo und Julie eine solche vortreffliche dramatische Vorarbeit existirt hat. Alles übrige, was wir von dramatischer Kunst vor Shakespeare in England vorfinden, ist nur wie ein stummer Wegweiser zu einem unbekannten Zielpunkt, durch einen Pfad voll üppigem Gestrüppe und romantischer Wildheit, der eine Naturschönheit ahnen aber nicht genießen läßt. Der die Bahn offen legte und zu einem Endziele voller Befriedigung führte, war allein Shakespeare. Jedes einzelne Talent um ihn her hat er weit und ganz außer aller Vergleichung überboten; die einzelnen Eigenschaften, die dieser oder jener einseitig hegte, band er in Maaß und Einklang zusammen; er schlug erst in die chaotische Masse der dramatischen Erzeugungen den elektrischen Funken, der die Elemente zu binden fähig war. Lernen konnte er von allen Dichtergenossen um ihn her nur das, wie man nicht dichten solle. Und dieß muß er nach seinen ersten Versuchen, in denen er sich an Vorbildern jenes Schlages aufrankte, schnell gefühlt und begriffen haben, da er in seinen ersten selbständigen Werken frühe eine ganz unbetretene Richtung einschlug und sogleich eine bis dahin unerreichte Höhe gewann; das beste Stück seiner dichterischen Nebenbuhler ist mit dem geringsten seiner ersten Versuche nicht zu vergleichen. Ein Mann wie Chapman, der unter allen Zeitgenossen Shakespeare's in einzelnen

Fällen unstreitig am nächsten an Shakespeare heranrückt, hat irgendwo geäußert, „das Glück regiere die Bühne, und Niemand kenne die verborgenen Ursachen der seltsamen Wirkungen, die von dieser Hölle aufsteigen oder von diesem Himmel herabfallen". Nichts ist vielleicht sprechender als dieser Satz, um die gesammte Schauspieldichtung um Shakespeare her zu charakterisiren und von der seinigen zu unterscheiden; die Dichter alle machen den Eindruck, als ob sie tastend nach einem unbekannten Ziele suchten, wo die Volksgunst sicher läge. Aber Shakespeare begann damit, die Million zu verachten und, indem er nach dem Beifalle der wenigen Besseren und Einsichtigen strebte, hob er sich auf die Höhe, die ihn ein größeres Kunstgesetz und einen höheren moralischen Zielpunkt zugleich finden ließ. So ist es eine allgemeine Sitte unter jenen Dichtern gewesen, daß sie zu zwei, drei, ja fünf Ein Stück zusammenarbeiteten; sie ist das sprechendste Zeugniß, daß ihnen aller Begriff und Fähigkeit zu wahren Kunstwerken abging. Shakespeare arbeitete nach Ideen, die einem geprüften Geiste und einer tiefen Lebenserfahrung selbstgeschaffen entsprangen, und konnte dazu die Hand mechanischer Gehülfen nicht brauchen. Er erscheint auch hierin einzig und ganz abgesondert. Wenn man aber Anstand und Zweifel erheben wollte über diese Kluft, die Shakespearen von seinen Vorgängern trennen soll, und über die Ansicht, die ihn so mächtig wie einen Riesenbaum über das Gesträuch am Boden über jene hinwegragen

sieht, so darf man nur zum Beweise, daß hierin nicht zu viel geschieht, auf seine nächsten Nachfolger sehen. Daß seine Vorläufer hinter ihm zurückblieben, wo Alle den ungebahnten Weg erst zu ebnen hatten, das wäre in keiner Weise auffallend; aber daß die jüngeren Zeitgenossen und Nachfolger, die das großartige Beispiel seiner Werke vor sich hatten, und darunter ein Ben Jonson, der sich selbst für einen weit klassischeren Dramatiker hielt, und ein Drayton, den Shakespeare's Bescheidenheit einen besseren Geist genannt hatte, daß alle diese zur Zeit des höchsten Flors der Bühne, unterstützt von jeder Aufmunterung, unter hunderten von Produkten auch nicht Eines lieferten, das in einem höheren Sinne die Existenz eines Vorbildes wie Shakespeare auch nur ahnen ließe, das beweist wohl am Unwidersprechlichsten, wie sehr dieser Mann über die Sehweite seiner Umgebung hinausgewachsen war. Menanders Komödie ist von Aristophanes' Genius nicht so weit geschieden, wie das englische Drama nach Shakespeare von diesem. Die ethische, die politische, die ästhetische Tiefe beider ist in beiden Fällen abhanden gekommen, fast ohne eine Spur zu hinterlassen. Das englische Schauspiel nach Shakespeare hat eine ungemeine Familienähnlichkeit mit der römischen Komödie, die aus Menander hervorgegangen ist: das Intriguenspiel ist das herrschende, die idealere Tragödie ist nicht mehr im Geschmack des Publikums; der Mittelpunkt aller Handlung und Composition ist bis zur Eintönigkeit die Fopperei und

Betrügerei von Vätern, Wucherern, Pedanten und Gimpeln. Ganz im Anfange der neuen nachshakespeare'schen Schule, die sich kurz vor Elisabeths Tode bildete, schildert eine ernste Moralität (lingua; gedruckt 1607) im tadelnden Gegensatze sehr treffend als die stehenden Gegenstände und Figuren der Bühne: leidenschaftliche Verliebte, elende Väter, verschwenderische Söhne, schlaue unersättliche Huren, schamlose Kupplerinnen, stumpfsinnige Narren, freche Parasiten, verlogene Diener und kühne Sykophanten. Die Unsittlichkeit der dargestellten Handlungen wetteifert in einer Dreistigkeit und Rohheit, die zum Erschrecken ist, und die den Zerfall des inneren Lebens in England damals gerade so verkündigt, wie unsere Literatur in Deutschland die Verrottung des sittlichen Geistes, von der wir in diesen Tagen Zeuge geworden sind. Die Stumpfheit des ethischen Sinnes der Dichter ist gleich groß wie ihre ästhetische Hartfühligkeit und ihre intellektuelle Beschränktheit; die geistige Weite von Shakespeare's geschichtlichem Ueberblicke der Welt, der tiefsinnige Zug seiner dichterischen Schöpfung, seine moralische Feinfühligkeit waren mit einander jenem Geschlechte ein verschlossener Buchstabe. Dieß Alles macht keinesweges aus Shakespeare's Erscheinung ein Wunder. Die leidenschaftliche Theilnahme des Volkes an der Kunst der Bühne, der lebensfrohe Verkehr am Hofe, das Treiben einer großen Stadt, der Flor eines jugendlichen Staates, die Fülle ausgezeichneter Männer, berühmter Leute zu See und

Land, im Kabinette und im Felde, die sich in London zusammendrängten, die kirchliche, die politische Erhebung rund umher, die wissenschaftlichen Entdeckungen, die künstlerischen Fortschritte auf anderem Boden, All das wirkte zusammen, um den Künstler zu fördern, dem das Auge auf dieser ganzen Bewegung gefesselt ruhte. So ist auch Shakespeare's großer Zeitgenosse Franz Bacon in der Geschichte der europäischen Cultur keine Ausnahme, obwohl er damals in England eben so allein stand wie Shakespeare. Diesem für seine dramatische Kunst lag Alles vor, was theatralisches Werkzeug, Mittel und Material heißen konnte. Den höheren Begriff der Kunst, den er in dieser Gattung nicht in England vorfand, konnte er aus dem Alterthume herüberholen und aus anderen verfeinerteren Zweigen der Dichtung, wo die Sidney und Spenser arbeiteten. Was aber am allernächsten und unmittelbarsten auf Shakespeare's Schauspieldichtung wirkte und von einem Einflüsse war, den wir leider nicht genug ermessen können, war der Flor der Schauspielkunst. Es ist gewiß, daß Shakespeare von dem Einen Richard Burbadge mehr lernte, als er von zehn Marlowe's hätte lernen können. Und wer für unseren Dichter nach einer unmittelbaren Stütze sucht, an der sich seine junge schwankende Kunst emporrichtete, der braucht nach keiner anderen zu suchen.

Wir müssen daher zunächst noch eine kurze Betrachtung dem Schauspielwesen in Shakespeare's Zeiten gönnen.

Die Bühne.

Mit dem Wachsthume der dramatischen Dichtung hielt die Geschichte der Bühne in London gleichen Schritt. Begünstigt von einer unterhaltungsbedürftigen Königin und auch nach ihrem Tode von dem gelehrten König Jakob in aller Weise gefördert, von dem prunksüchtigen Adel unterstützt, von dem schaulustigen Volke in steigendem Grade begehrt, nahm das Schauspiel in der Hauptstadt und im Lande besonders seit den 70r Jahren des 16. Jahrhunderts einen außerordentlichen Aufschwung. Was vorher meist nur eine rohe, unschuldige Ergötzlichkeit von Handwerkern zu ihrem eigenen, mehr privaten Vergnügen gewesen war, was die Dienerschaften des Adels nur vor ihren Herren, was die Mitglieder der Gerichtshöfe in Gray's Inn und im Temple vor der Königin oder vor ihres Gleichen in engem Kreise gespielt hatten, was die Kinder der königlichen Kapelle oder die Chorknaben von St. Pauls vor dem Hofe, nicht öffentlich vor größerer Zuhörerschaft, in der Schauspielkunst versucht hatten, das drängte nun in die Masse des Volkes hinunter, in den ganzen Umfang des Landes hinaus. Die heilige und sittliche Tendenz der Mysterien und Moralitäten wich dem Uebermuthe des Schwankes und der Posse; die selbstvergnüglichen armseligen Dichtungsversuche schlugen in ein ernstes mit allem Eifer der Neuheit betriebenes Kunstbestreben um; das Schauspielen, vorher eine bescheidene

Fähigkeit, die unter dem Scheffel gehalten ward, trat in das öffentliche Leben und ward ein Gewerbe, das seinen Mann zu nähren anfing. Die Zahl der herumreisenden Diener verschiedener Lords, die auf dem Lande spielten, ward 1572 so zahlreich, daß sie durch ausdrückliche Verordnungen beschränkt werden mußten; im Jahre 1574 erhielten die Diener des Lordkämmerers, Grafen Leicester, an deren Spitze James Burbadge war, ein Patent der Königin mit der Erlaubniß, überall im Lande zu spielen, außer in der Hauptstadt, wo der Mayor und Stadtrath das ausschloß, was der Hof begünstigte. Von dieser Zeit an sieht man deutlich, daß eine förmliche Aufregung für die neue Kunst, in einem Maaße, wie es nur wieder in Spanien zur Zeit Lope de Vega's erlebt war, das Volk in den untersten Ständen ergriff und daß es an den Excessen des Uebermuthes auf der jungen Bühne nicht fehlte, die sich in der Gunst des Hofes und des ganzen Volkes doppelt sicher wußte. Der Lord Mayor und Aldermanhof von London suchten mit einer merkwürdigen Beharrlichkeit dem Unwesen nicht allein, sondern selbst dem Wesen, dem Bestande dieser Kunst ein Ende zu machen; der königliche Geheimerath dagegen war die Zuflucht und der Retter der Spieler. Viele der adligen Truppen gaben sich mit Recht oder Unrecht für königliche Spieler aus, und unter dem Vorwande, daß sie sich für ihr Spiel vor der Königin üben müßten, schlugen sie ihre Bühnen in Wirthshäusern auf (denn es gab in der Zeit, von der wir

reden, noch keine förmlichen Theatergebäude), wohin nun begreiflicherweise ausschließlich die unterste Hefe der Bevölkerung strömte. In dem kirchlichen England kostete es Mühe, den Sonntag, ja die Zeit des Gottesdienstes selbst von diesen entweihenden Darstellungen freizuhalten; die Spielhäuser waren überfüllt, die Kirchen leer; am Hofe behaupteten sich die Spiele am Sonntage lange Zeit und den Katholischen war es eine Schadenfreude, auf diesen Unfug des neu begründeten Protestantismus hinzuweisen, den der Londoner Stadtrath selbst im Gegensatze gegen den Gottesdienst einen Teufelsdienst nannte. Bei den abendlichen Versammlungen der niedrigsten Londoner Gesellschaft in den Wirthshausbühnen gab es Streit und Lärm, Börsenschneiden und allerhand unsittliche Scenen; auf der Bühne Feuersgefahr; während der Zeit einer Seuche Beförderung der Ansteckung. Außer diesen gröberen polizeilichen Uebelständen war der Stadtrath besorgt über die Veröffentlichung unzüchtiger Reden und Handlungen, über das Verderbniß der Jugend, über die Geldverschwendung der Armen, die ihre Pfennige ins Schauspiel trugen. Im Jahre 1575 gab es wiederholte Erlasse gegen die Bühnenerzesse; der Stadtrath bestellte eine besondere Behörde, ohne deren Erlaubniß und Censur nicht öffentlich gespielt werden sollte. Die königlichen Spieler beklagten sich bei dem Geheimrath über diese Beschränkungen, sie schützten die Einübung ihrer Spiele für den Hof und ihre Nahrungsbedürfnisse vor. Der Stadtrath erwi-

derte: es sei nicht nöthig, daß sie sich vor der niedrigsten Gesellschaft übten; sie sollten in Privathäusern spielen; und was ihren Unterhalt angehe, so sei es nie üblich gewesen, daß man aus diesem Spiele ein Gewerbe machte! Es war dieß offenbar ein Hauptangriff, den die Bühne auszustehen hatte: er diente nur dazu, sie erst recht zu festigen. Das verpönende und herausfordernde Wort Gewerbe ward gleichsam aufgenommen; man bildete eine Kunst aus, die ihre eigenen Tempel suchte. Die Obrigkeit nahm die Kunst, wie Shakespeare in den Sonnetten sagt, in ihren Zaum: aber ihr Wettlauf zum Ziele ging nur um so angestrengter voran. Der Widerstand des Stadtraths gegen die Entfaltung der Bühne hatte im folgenden Jahre den ausdrücklichen Bau dreier Theater, an den Grenzen der City, außerhalb der Gerichtsbarkeit des Lordmayors, zur Folge. James Burbadge richtete in dem aufgelösten Kloster der schwarzen Brüder (blackfriars) bei der Blackfriarsbrücke ein Theater ein; zu gleicher Zeit entstand das „Theater" und der „Vorhang" in Shoreditch, nicht weit davon. Die Umwohner richteten Gesuche gegen das erstere dieser Unternehmungen, aber ohne Erfolg; 1578 gab es schon acht verschiedene Theater in und bei London City, worüber die Puritaner untröstlich waren. Um 1600 war die Zahl der Theater-Gebäude, die ausschließlich zu diesem Zwecke errichtet waren, auf elf gestiegen; unter Jakob I. zählte man der entstandenen oder hergestellten Spielhäuser siebenzehn, eine Zahl, die das

heutige London, wohl sechsmal so groß als das damalige, bei weitem nicht besitzt. So kamen die besseren Spieler aus wandernden zu stehenden Gesellschaften, was, wie Hamlet sagt, für ihren Ruf und Vortheil besser war. Die Kunst festigte sich dadurch zu Entwickelung und innerem Werthe. Ihr Ansehn und ihre Bedeutung, die Geltung der Künstler, ihre Stellung und Einfluß stieg ungehindert empor. Wer sollte gegen den allmächtigen Lordkämmerer, den Hauptförderer alles Theaterwesens, aufkommen? wer gegen das Vergnügen der Königin, die 1583 zum erstenmale zwölf königliche Schauspieler in ihren Dienst nahm, darunter die zwei seltenen Männer Robert Wilson und Richard Tarlton, Komiker von dem gewandtesten extemporirten Witze, unter denen der letztere, „der Fürst der Lustigkeit", für die Zeit ein Wunder an komischer Kraft war. Die Aldermen von London mußten es haben, daß sich dieser Tarlton, dem Alles verziehen wurde, der sich vor der Tafel der Königin in seinem Spotte an den Raleigh und Leicester vergriff, in einem (erhaltenen) Jig über ihre „langöhrige Familie" lustig machte, die keine Narren sehen wolle, außer in ihrem Kollegium in Masse! Schonten die Schauspieler doch auf ihren Bühnen nicht die regierenden Fürsten, nicht den Staat, die Politik und Religion. Seit dem Fall der Armada verspottete man den König von Spanien und die katholische Religion, und auf der anderen Seite hatten die Puritaner, die Erbfeinde des Schauspiels, die Geißel der Satyre zu fürchten. Nicht

allein das „Theater“ in Shoreditch, auch die Chorknaben von St. Pauls erlaubten sich, die Puritaner in ihren Spielen zu verhöhnen, und um 1589 wurde deßhalb zwei Gesellschaften das Spiel untersagt. Das Blackfriarstheater legitimirte sich zu der Zeit, daß es in seine Aufführungen nie Staat und Religion mischte; später, unter Jakob I., unter dem die Begünstigung des Schauspielwesens noch stieg, gab man aber auch auf diesem Theater anstößige Stücke, gegen welche bald die großen Räthe, bald die Aldermen, bald die fremden Gesandten Beschwerde erhoben. Diese Sitte, öffentliche Charaktere, Staat, Gesetz, Regierung und lebende Privatleute auf der Bühne anzugreifen, ist nach Thomas Heywood's Versicherung gerade durch jene Kinder aufgekommen; die Dichter legten ihnen ihre Ausfälle in den Mund, indem sie ihre Jugend als einen Schild und Vorrecht für ihre Invektiven gebrauchten. Bald kehrten sie ihren Uebermuth gegen die Bühne selbst. Um die Zeit wo Hamlet geschrieben ist, hatten es diese Kinder in der Gunst des Publikums und der Schreiber „über Herkules und seine Last“, d. h. über das Globetheater, das berühmteste unter allen, gewonnen, und machten sich über die erwachsenen Schauspieler, über die „gewöhnlichen Bühnen“ lustig; auf diese unflüggen Nestlinge und ihren Muthwillen blickt daher Shakespeare im Hamlet tadelnd hin, da sie doch selbst zu „gewöhnlichen Spielern“ heranwachsen wollten. Aber eben diese kühne Einmischung in das Treiben der großen Hauptstadt gefiel;

die übrigen Bühnen ahmten sie nach und trieben es allerdings soweit, wie man seit Aristophanes in einem neueren Staate nicht wieder gegangen ist. Wir werden hören, daß man Richard II. zu förmlichen rebellischen Zwecken in den neunziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts in London aufführen ließ. König Jakob I., noch in Schottland, war in Verdacht, daß er den Bruder des Grafen Gowry habe tödten lassen, weil er in Liebe mit der Königin gewesen, und dieser Gegenstand ward auf die Bühne gebracht und von des Königs eigenen Spielern aufgeführt. Selbst Ben Jonson in seinen Cynthias revels verspottete den Hof der Elisabeth, in seinem Eastward Hoe des Königs Jakob Rittermachen aus Geldzwecken, was ihm und seinen Mitarbeitern fast die Ohren gekostet hätte.

Alle diese Züge zusammengefaßt machen anschaulich, daß ein kräftiger, üppiger Trieb nach dieser neuen Kunst, von dem Volke selbst in allen Klassen genährt und unterhalten, mächtig genug war, dem Widerstande der gewaltigsten Vorurtheile, der mächtigsten Stände, der Geistlichen und der Obrigkeiten, der Kirche und der Polizei selbst in verwegener Ausgelassenheit zu trotzen. Alles gedieh in dem schönsten Flor; die Unternehmer der Schauspiele machten steigende Gewinne; die hervorragenden Künstler, ein Edward Alleyn, ein Richard Burbadge, selbst unser Shakespeare starben als große Gutsbesitzer und reiche Leute. Es war vergebens, daß die Religiosen in den eindringlichsten Schriften gegen die Bühne eiferten,

vergebens daß Schauspieldichter selber ihr profanes Werk am Ende bereuten und von dieser Schule des Mißbrauchs zurückriefen. Von 1577—1579 an, wo Northbrooke's Traktat gegen Würfeln, Tanzen, Spielen, u. s. und Gosson's „Schule des Mißbrauchs" den Kampf gegen die Bühne mit allen Autoritäten der Kirchenväter und der heidnischen Autoren, aus christlichen und catonisch-sittlichen Gesichtspunkten begannen, schlingt sich eine stete Polemik für und wieder, in Poesie und Prosa, durch die ganze Zeit des höchsten Flors der Theater hindurch bis zum Jahr 1633 wo Prynne's Histriomastix, eine siebenjährige Arbeit, erschien, zu einer Zeit, wo die Puritaner und ihre bühnenfeindliche Ansicht schon mehr Macht und Bestand erhielten. Vor dieser Zeit fruchtete alle Bekämpfung nichts. Die dramatischen Dichter wucherten wie ihre Arbeiten. Es ist das Tagebuch eines gewissen Philipp Henslowe erhalten, eines Pfandleihers, der den meisten Gesellschaften Geld vorschoß: aus seinen Notizen geht hervor, daß zwischen 1591—97 nur von den Truppen, mit denen Er in Geschäftsverbindung stand, 110 verschiedene Stücke gespielt wurden. Zwischen 1597—1603 hat er 160 Stücke verzeichnet; und nach 1597 waren nicht weniger als dreißig dramatische Autoren in seinem Solde; darunter Thomas Heywood, der allein 220 Stücke geschrieben oder doch an ihrer Bearbeitung einen Antheil hatte. Von all diesem Reichthum ist weniges erhalten worden, da man auf den Druck der blos für die Aufführ-

rung bestimmten Stücke in Shakespeare's Zeit keinen Werth legte. Der Eifer des Sehens blieb um so größer, je weniger man las. Aber auch nachdem seit dem Drucke der Werke von Ben Jonson und Shakespeare das Lesen aufkam, der Werth der Bühne abnahm, blieb der Drang und Geschmack für diese Kunst noch lange in Blüthe. Man sah und las nun die Werke; 1633 sagte Prynne in seinem genannten Werke, es seien in zwei Jahren über 40,000 Exemplare von dramatischen Texten verkauft worden, da sie beliebter seien als Predigten. Die Zeit am Schlusse des 16. Jahrhunderts, als Shakespeare seinen Romeo, seinen Kaufmann, seinen Heinrich IV. aufführte, gab das Signal zu der eigentlichen Ausdehnung der Bühnendichtung; erst jetzt kamen zahlreich die professionirten Dichter auf, die das Werk ihres Lebens an diese Kunst setzten. Von da an ward man sich des innern Werthes dieser Bühne bewußt und ihr äußerer Flor sogar ward über den Gränzen bekannt. Mit welchem Selbstgefühle preist Thomas Heywood in seiner Apologie für Schauspieler (1612), daß die englische Sprache, die rauheste und gebrochenste der Welt, ein Gemisch aus Theilen aller Sprachen, nun, durch die Schauspielkunst beständig ausgebildet, zu einer sehr vollkommenen Sprache geworden und in den Besitz trefflicher Werke und Dichtungen gekommen sei, so daß nun viele Nationen an dieser vorher verachteten Sprache Gefallen fänden. Die Fremden aller Weltgegenden trugen den Ruhm der englischen Schauspieler hin-

aus, und bald weiß man von englischen Truppen, die in Amsterdam spielten, ja die ganz Deutschland durchzogen, wo wir bekanntlich in deutscher Uebersetzung Stücke der englischen Bühne besitzen, die man jetzt aus den elenden Reimen eines Ayrer wieder ins Englische zurück übersetzt.

Die Gesellschaft zu der Shakespeare trat, als er nach London kam, war schon damals und blieb nachher immer die ausgezeichnetste. Es waren die Diener des Lordkämmerers, Grafen Leicester, die um 1589 die Schauspieler der Königin hießen; in ihrer Zahl waren die Landsleute Shakespeares, die ihn wahrscheinlich hinzogen. Wir sagten schon vorhin, daß James Burbadge, an der Spitze dieser Gesellschaft, ein Jahr nach jenem Hauptsturm des Lordmayors auf das Schauspielwesen im Jahr 1575 die erste stehende Bühne, das Blackfriarstheater gründete. Es waren dieß bedeckte Räume und hießen ein Privattheater, zu denen aber Jedermann Zutritt fand. Dieses früher Kloster der schwarzen Brüder hatte schon immer als Niederlage für die Maschinerie und Garderobe zu den Aufzügen und Masken am Hofe gedient; es war daher natürlich, daß die Aufmerksamkeit Burbadge's auf dieses Gebäude fiel. Und dieß um so mehr, als das Bereich dieses Klosters außer der Gerichtsbarkeit des gestrengen Lord Bürgermeisters von London und doch im Mittelpunkte von London lag. Diese Lage, wie die Bedeutung und der verlockende Reiz dieser Bühne bewirkte dann, scheint es, daß grade gegen dieses Theater sich die Machi-

nationen des Lord Mayors häufiger wandten, wogegen diese Gesellschaft sich auch wieder des mächtigsten Schutzes erfreute. Als im Jahre 1589, nach unserer obigen Erzählung, zwei Theater geschlossen wurden wegen ihrer Angriffe auf die Puritaner, suchte die Blackfriarsgesellschaft einen ähnlichen Schlag mit einer Eingabe abzuwenden, in der sie behauptete, Staat und Kirche nie in ihre Darstellungen eingemischt zu haben, und worin sie ihre Bereitwilligkeit versicherte, dem Geheimenrathe in Allem zu gehorchen. Dieses Dokument ist erhalten; Shakespeare, damals höchstens drei Jahre im Dienste der Gesellschaft, ist mit funfzehn andern Spielern an der zwölften Stelle unterzeichnet, nicht als einer jener untergeordneten Spieler, die von den Gesellschaften besoldet wurden, sondern als eigentlicher Mitunternehmer, der seinen bestimmten Antheil an dem Ertrage des Theaters hatte. Wie ungemein diese Gesellschaft Glück machte, geht daraus hervor, daß 1593 Richard Burbadge, der jetzt an der Spitze stand, ein zweites geräumigeres Theater baute, den Globe, nicht weit von dem Südende der Londonbrücke; dieß war ein offener Raum, wo in der guten Jahreszeit gespielt wurde. Der Globe ist vor 1595 schwerlich eröffnet worden; schon im folgenden Jahre fand die gedeihende Truppe Anlaß und Mittel, ihr Theater auch in Blackfriars zu erweitern und zu verändern. Die Bürger der Nachbarschaft setzten sich nicht allein gegen die Herstellung sondern selbst gegen alles Spielen in dem Theater; die Inhaber

desselben, jetzt acht an Zahl, unter denen Shakespeare die fünfte Stelle einnimmt, wandten sich wieder an ihren Geheimenrath: sie hätten je nach ihrem Antheil an dem Theater Geld zusammengeschossen zur Herstellung des Gebäudes, ohne welches sie im Winter der Mittel beraubt sein würden, sich und ihre Familien zu erhalten; dabei beriefen sie sich auf ihr stets geordnetes Betragen. Der Bescheid war, daß sie nicht gestört werden, aber auch das Haus nicht vergrößern sollten. Alles zeugt von dem Flor nicht allein dieses Theaters, sondern auch des ganzen Schauspielwesens. Während des Baues des Globe spielte die Gesellschaft des Lordkämmerers, wie es scheint, eine Weile in Verbindung mit der Gesellschaft des Lord Admirals in Newington, so daß sie überall gesucht und beschäftigt erscheint. Die Gesellschaft, die diesen Namen trug, war der mächtigste Nebenbuhler von Blackfriars. Beide Gesellschaften schlüpften bei allen Gelegenheiten, wo die Obrigkeit gegen die Theater wüthete, durch, weil sie nicht als gewöhnliche Spielhäuser angesehen wurden, sondern als die Vorbereitungsanstalten für die Spiele, die die Königin verlangte. Um 1597 war wieder irgend ein Anstoß auf den Bühnen gegeben worden; der Geheimerath selbst befahl dießmal, das „Theater" und den „Vorhang" in Shoreditch niederzureißen und ebenso alle anderen „gewöhnlichen Schauspielhäuser" in Middlesser und Surrey. Aber alle diese Befehle scheinen oft, nur um den Schein zu retten, von dem Geheimenrathe erlassen zu sein,

um, wie Collier sagt, dem Eifer gewisser Individuen genug zu thun; die Neigung sie auszuführen schien von vorn herein zu fehlen. Die Truppe des Admirals, die im Winter im Vorhang, im Sommer in der Rose spielte, hatte um 1597 jenen Anstoß gegeben; dennoch ward in dem Vorhang, der nach jenem Befehle niedergerissen werden sollte, später wieder gespielt, und in der Rose, die Henslowe 1584 zum Theater eingerichtet hatte, blieben sie so ungestört wie die Truppe des Lordkämmerers im Globe. 1598 wurden beide Gesellschaften neu ermächtigt; und um 1600 verließen Henslowe und Alleyn, die diese Truppe leiteten, das verfallende Haus der Rose und bezogen auf der Westendseite die Fortuna in Goldenlane, wahrscheinlich um dem Globe entfernter zu sein; und hier machte Edward Alleyn, der Nebenbuhler Richard Burbadge's, bald hernach Grundbesitz-Käufe, die ihn als einen ungewöhnlich begüterten Mann zeigen. Ebenso erscheinen die Verhältnisse des Blackfriarstheaters. Nachdem im Jahre 1608 ein Versuch des Stadtraths von London gescheitert war, die Gerichtsbarkeit in dem Bereiche dieses Klosters in Anspruch zu nehmen, suchte er damals, unermüdlich in dem Bestreben, dieß Unwesen wenigstens aus seiner City zu entfernen, das Gebäude zu kaufen. Es hat sich das interessante Papier gefunden, worauf die Forderungen der Theilhaber verzeichnet sind: Richard Burbadge besaß das Grundstück, das er auf 1000 £. anschlug; Shakespeare war Eigenthümer der Garderobe und

Geräthe, die er auf 500 £. schätzte; Beider Antheil am Einkommen des Theaters betrug für jeden von ihnen jährlich 133 £.; diese Summen aber waren nach dem Verhältniß des Geldwerths von damals und heute etwa das fünffache werth. Der ganze Kauf würde der Stadt auf 7000 £. gekommen sein, und zerschlug sich wohl über der Höhe des Preises. Die Spieler blieben in dessen Besitz; einige Jahr später gab es neue Zerwürfnisse mit dem Stadtrathe; und aus dieser Zeit stammt ein Brief des Grafen Southampton an einen unbekannten Großen, in dem er sich für die Gesellschaft und ihre beiden „sehr berühmten" Zierden, Burbadge und Shakespeare, verwendet.

Die Bühne der beiden genialen Freunde rühmte sich stolz die feinste und gebildetste in London zu sein. Mit diesem Vorzuge darf man nicht glauben daß irgend ein äußerer Glanz und Luxus verbunden gewesen wäre. Eine glückliche Einfalt und Genügsamkeit herrschte über allem Aeußeren der Aufführung. Die Gebäude waren schlecht; die Sommertheater über dem Parterre offen; Gallerie und Logen schon abgetheilt wie jetzt; auf dem besten Logenplatze bezahlte man Einen Schilling. Die eigentliche Spielzeit war früher, so lange die Spiele nicht öffentlich waren, im Winterkurs, auf Weihnachten, Neujahr, Drei König und Fasten. Nachdem das Schauspiel aber ein Gewerbe worden war, spielten die öffentlichen Theater das ganze Jahr hindurch; es scheint in der Regel

wöchentlich zweimal. Trompeten und eine ausgehängte Fahne verkündigten die herannahende Zeit des Anfangs, der Nachmittags um drei Uhr Statt hatte. Musik von einem obern Balkon über der jetzt sogenannten Bühnenloge herab eröffnete das Stück; die Zuschauer belustigten sich vor dem Beginne mit Rauchen und Spielen, mit Obst essen und Bier trinken, wie das auch noch in Deutschland vor nicht langer Zeit hier und da Statt hatte; rohe junge Leute donnerten und lärmten und zankten sich um angebissene Aepfel: so heißt es in Heinrich VIII. Die vornehmen Gönner und Kenner drängten sich mit ihren Sitzen auf die Bühne oder lagerten sich auf die Bühne hinter die Koulissen. Der Prolog der nach dem dritten Tusch auftrat war gewöhnlich in schwarzen Sammet gekleidet. Zwischen den Akten mußte Possenreißerei und Gesang, am Ende des Stückes ein Jig des Narren, mit Trommel und Pfeife, unterhalten. Den eigentlichen Schluß machte ein Gebet der knieenden Schauspieler für den Regenten. Auf Tracht und Bekleidung ward das meiste verwendet; sie scheinen zum Theil prächtig gewesen zu sein. Aus den Papieren der Brüder Alleyn weiß man, daß sie gelegentlich für einen Sammetrock über 20 Pfund bezahlten; und die Anhänger des Alten fanden es himmelschreiend, daß man „zweihundert Schauspieler in seidenen Gewändern daher prangen sehe, dieweil achthundert arme Leute hungerten in den Straßen.“ Dagegen war alle Scenerie äußerst dürftig. Versenkungen gab es frühe. Bewegliche

Decorationen kamen erst spät auf; bei Trauerspielen war das Theater mit schwarzen Teppichen ausgehängt. Ein aufgestelltes Brett trug den Namen des Orts, an den man sich denken sollte: so war es leicht, Schiffe darzustellen, leicht die Scene zu wechseln, und natürlich, daß man die Einheit des Orts nicht achtete. Eine Erhöhung, ein Vorsprung in der Mitte der Bühne mußte als Fenster, als Wall, als Thurm, als Balkon, als eine kleinere Bühne auf dem Theater, z. B. für das Zwischenspiel in Hamlet, dienen. Aus diesem armen Nothbehelf trat man übrigens bei den Darstellungen am Hofe schon frühe heraus. Gemalte Scenen, Häuser, Städte und Berge, selbst Gewitter mit Donner und Blitz gab es da schon um 1568 zu sehen. Bewegliche Decorationen kamen zuerst 1605 in Oxford bei einer Darstellung vor König Jacob vor und breiteten sich dann in den nächsten Jahren aus, so daß es bald förmliche Scenenveränderungen gab. Wenige Jahre ehe Shakespeare nach London kam, schilderte der edle Sir Philipp Sidney, den wir früher erwähnt haben, in seiner „Apologie der Dichtkunst" (1583) die rohe und naiv einfache Beschaffenheit der Volksbühne nach seinen vornehmeren und gelehrten Vorstellungen von dramatischer Kunst in einer spottenden, aber sprechenden Weise. „In den meisten Stücken, sagt er, hat man Asien auf der Einen Seite und Afrika auf der Andern, und dazu so viele andere Nebenreiche, daß der Spieler, wenn er auftritt, immer damit beginnen muß zu sagen wo er ist. Es kom-

men drei Frauen und sammeln Blumen, dann müssen wir die Bühne für einen Garten halten; sogleich hören wir von einem Schiffbruch auf demselben Platze, wir sind also zu tadeln wenn wir ihn nicht für einen Felsen nehmen. Es erscheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Feuer, dann sind die armen Zuschauer genöthigt, ihn für eine Höhle zu achten; inzwischen fliegen zwei Armeen herein, dargestellt durch vier Schwerter und Schilde, und welches Herz wollte dann so hart sein, den Platz nicht für ein Schlachtfeld zu halten?" Ganz in dem ähnlichen Tone spottet Shakespeare selbst noch in dem Prologe zu Heinrich V. des unwürdigen Gerüstes, auf das der Dichter den großen Gegenstand zu bringen wagt, der Hahnengrube, die die weiten Felder von Frankreich darstellen soll, der kleinen Zahl von Statisten und Mitteln, da man mit vier bis fünf elenden und schartigen Klingen, schlecht geordnet, in lächerlicher Balgerei den Namen Agincourt entstellen werde!

Man würde einen Fehlschluß gegen Natur und Erfahrung machen, wenn man aus dieser Aermlichkeit des Außenwerkes auch auf eine rohe Schauspielkunst schließen wollte. Wir haben in Deutschland an einerlei Ort das Theater aus der Scheune in ein Haus zum Nothbehelf und dann in ein prachtvolles Gebäude emporsteigen sehen, während der geistige Genuß, Interesse und Geschmack vielleicht gerade im umgekehrten Verhältnisse immer im Abnehmen war. In dem an die Kunst gewöhnten und

bald durch sie verwöhnten Geschlechte muß die Phantasie bald alle die Reizmittel haben, die in prächtiger Decoration und Staffage gelegen sind; der einfache noch frische Sinn einer Gesellschaft, welcher die kleinsten gebotenen Genüsse neu und übermächtig sind, bedarf dieser künstlichen Steigerungen und Stacheln nicht. In ihm regt sich die Einbildungskraft auch auf den kleinsten Anstoß hin. Darum darf Shakespeare in eben jenem Prologe zu Heinrich V. so zuversichtlich darauf rechnen, „auf die einbildsamen Kräfte“ seiner Zuhörer zu wirken; darf ihnen zumuthen, die Unvollkommenheit der Bühne mit ihren Vorstellungen zu ergänzen, Einen Mann in tausend zu zertheilen, und in ihrer Einbildung die Heeresmacht zu schaffen, die die Bühne nicht liefern kann. Je weniger für die Sinne Zerstreuendes geboten war, desto mehr heftete sich die ganze Achtsamkeit der Zuschauer auf die geistigen Leistungen der Spieler, desto mehr waren diese auf das Wesen ihrer Kunst hingewiesen. Man bedenke wie viele Ablenkung durch falschen Sinnenkitzel den Spielern und Zuschauern erspart, wie sehr die Sammlung auf das Wesen der Sache erleichtert war nur durch den Einen Umstand, daß keine Frauen spielten. Die Sitte der Zeit hielt streng auf diesen Punkt; als 1629 französische Schauspieler in London erschienen, unter denen Frauen mitspielten, wurden sie ausgezischt. Wie viele Ränke hinter den Koulissen, wie vieles, was den sittlichen Charakter des Schauspielers gefährdet, fiel mit dieser Einen Gewohnheit hin-

weg! Sie hatte aber auch noch viel tiefgreifendere Folgen, die der Schauspielkunst und ihrer feinsten Ausbildung zu Gute kamen. Es mußten die Frauen von Knaben gespielt werden; dieß machte die Knabentheater zu einer Nothwendigkeit; sie aber wurden eine Schule der Schauspieler, wie wir sie in neuerer Zeit gar nicht besitzen. Und welcher Schauspieler! Aus diesen Schulen gingen die Field und Underwood hervor, die schon als Knaben berühmt waren; und wie mußten doch auch die Knaben schon gebildet sein, die eine Cordelia, eine Imogen auch selbst nur für rohere Gemüther erträglich spielen sollten! Und waren das rohe Gemüther die damals sich für die Bühne interessirten? ein Franz Bacon, der selber in Gray's Inn einmal in seiner Jugend zu einer Darstellung mitwirkte? und jene Raleigh, jene Pembroke, jene Southampton, die regelmäßig, wenn sie in der Stadt waren, die Bühnen besuchten? Wir wollen nicht zu viel Werth darauf legen, daß der Hof die Spieler der Blackfriarsgesellschaft vor Allen hervorzog, daß König Jakob ihnen seine besondere Gunst lieh und Elisabeth Shakespeares Stücke, nach dem Zeugnisse des Grafen Southampton, ganz besonders liebte. Immerhin wird der Hof die gebildetste Stätte gewesen sein, wo ein Dichter wie Shakespeare seine Werke auszustellen wünschen mochte! Was setzt es doch für geistige Empfängniß und Beweglichkeit voraus, wenn der Hof die Absicht in Heinrich VIII. nur zu errathen wußte? wenn er gewöhnt an die gröbsten und handgreiflichsten Schmeicheleien der Lily und

Peele doch auch jene feinste im Sommernachtstraum, voll zauberhafter Poesie und Anspielung, zu würdigen verstand? Aber auch außer dem Hof hatte Shakespeare's Bühne die edelste Gesellschaft um sich gesammelt. Auch von den öffentlichen Zuhörern, die in den Logen von Blackfriars saßen, durfte der Dichter im Prolog zu Heinrich VIII. sagen, sie seien als das erste und erwünschteste Publikum der Stadt bekannt. Und in der That, welches Publikum mußte das sein, dem man ein Stück wie Troilus und Cressida, dem man ein Stück wie eben Heinrich VIII. nur bieten durfte? wo es der Dichter darauf abgesehen hat, die nackte Wahrheit der Geschichte darzustellen, wo er verschmäht und es sagen darf, daß er es verschmäht, schmutzige Scherze, und den Lärm von Schilden, und den Narren im buntscheckigen Kleide in den Ernst der Geschichte zu mischen! wo er höchstens dem einfältigen Zuschauer ein Paar Aufzüge gönnt, dagegen dem fühlenden Herzen einen mitleidwürdigen Gegenstand verspricht und seine „verständigen Freunde" eben dadurch zu fesseln hofft, daß er alles müßige Schauwerk entfernt, das in diesem Stoff eingeflochten nur sein eignes Urtheil entwürdigen würde! Dieser Dichter bildete sein Publikum; wie hätte er ohne dieß eine so lange Zeit, so beharrlich seine tiefsinnigen Werke geschaffen, um sie an die Rohheit zu vergeuden? Aber er bildete auch seine Schauspieler. Schauspielkunst und Schauspieldichtung sind hier in der seltensten Wechselwirkung gewesen; nie hätte Burbadge an den Stücken Marlowes und Ben

Jonsons werden können was er an Shakespeares geworden ist; und weder hätte dieser den tiefen Zug seiner Dramen beibehalten, noch den Gedanken seiner Werke oft so kunstvoll verschleiern, noch seine wunderbarsten Charaktere oft wie absichtlich zu räthselhaften Aufgaben bilden können, wenn er nicht die Männer zur Seite gehabt hätte, die ihm in die Tiefe folgten in die er hinabstieg, die seine Schleier zu heben und seine Räthsel zu lösen verstanden.

Sich eine Vorstellung von dem Spiel der älteren Schauspieler zu machen, als sie an überladener puritanischer Deklamation litten, ihre tragische Kunst im besten Falle an Marlowe's gewaltsamem Bombast übten, und ihre komischen Wirkungen in niedriger Possenreißerei suchten, darf man sich nur der Schilderungen in Shakespeare's eigenen Stücken erinnern. Noch aus den alten Mirakelspielen her erwähnt er im Hamlet die Rollen des Sarazenengottes Termagant und des Tyrannen Herodes, in denen sich die Spieler überboten an tragischer Wuth. Und seine Anspielungen auf die Figur des L a st e r s aus den Moralitäten bestätigen, daß diese Rolle mit der gewöhnlichsten Possenreißerei ausgestattet und gespielt ward. Was das tragische Spiel angeht, so schildert er in Troilus und Cressida malerisch und sprechend die mitleidswerthe Uebertreibung des daher stolzirenden Helden, „dessen Witz in seinen Kniekehlen" liegt; der es herrlich findet, das hölzerne Zwiegespräch und Echo zu hören zwischen seinen gespreizten Schritten und dem Bretterboden; der „wenn er

spricht in rohe Töne ausbricht, die von der Zunge des brüllenden Typhon ausgestoßen nach Bombast scheinen würden!" Das sind dieselben robusten haarbuschigen Bursche, von denen Hamlet spricht, die den „Termagant überboten und den Herodes überherodisirten", die sich darin gefielen eine Leidenschaft in wahre Fetzen zu zerreißen, nur um die Ohren der Gründlinge (im Grund des Theaters, im Parterre, der Gesellschaft unsrer obersten Gallerie) durch Brüllen zu erschüttern; dieselben, die schreitend und schreiend, in Ton und Gang weder Christen noch Heiden glichen. Das gefiel; „es ward gepriesen und das höchlich" von dem Publikum, das sich an Titus Andronikus und an den grausamen Tragödien der Marlowe, Kyd und Chettle erbaute; aber unsern Dichter und seinen feinfühlenden Hamlet verdroß es in der Seele und Er wollte diese unfähigen Lärmmacher gerne gepeitscht sehen, die die Natur so abscheulich nachahmten. Was das komische Spiel angeht, so ist die Eine Figur des Tarlton, der vorhin erwähnt ward, und das was wir von seiner Persönlichkeit und seinem Spiele wissen, hinreichend den Standpunkt zu bezeichnen, den die ältere Zeit gegen Shakespeare und seine Forderungen einnahm. Ihn konnte Shakespeare noch gesehen haben; er starb **1588.** In den untersten Ständen geboren, nach den Einen ursprünglich ein Schweinehüter, nach den Andern ein Wasserträger, kam er durch seinen wunderbaren Humor wohl an den Hof und auf die Bühne zu gleicher Zeit. Liest man die Streiche und Scherze, die

von ihm erzählt werden, so findet man ein Gegenstück zu unseren Eulenspiegel und Claus Narr. Ein populärerer Mann ist seiner Zeit wohl kaum in England gewesen; mit dem mythischen Vertreter des Volkshumors, dem Robin Goodfellow, (unserm Knecht Ruprecht), von dem die englischen Mährchen dieselben Streiche erzählen wie unsre Volksbücher von Eulenspiegel, brachte man ihn in eine Art Verbindung, nannte ihn seinen Gesellen und schrieb nach seinem Tode ein Gespräch zwischen Robin und Tarlton's Geist. Er war Volksnarr, Hofnarr und Narr auf der Bühne zugleich. Im Leben, auf den Rundreisen seiner Truppe, unter der niederen Gesellschaft, übte er Schelmenstreiche und Witze aus dem Drang seiner Natur; am Hofe, unter den Kammerbedienten der Elisabeth, „sagte er dieser mehr Wahrheiten als die meisten ihrer Kapläne und heilte ihre Melancholie besser als alle ihre Aerzte." Auf der Bühne war er kein anderer als der er im Leben war. Klein, häßlich, etwas schielend, mit platter Nase, erheiterte er das Publikum, wenn er auch nichts sprach, wenn er nur den Kopf auf die Bühne streckte; mit denselben Worten, die in eines Andern Munde gleichgültig ließen, machte er den Schwermüthigsten lachen. Mit diesem Beifalle trieb er aber auch einen Mißbrauch, der mit einer ächten Kunst nicht bestehen konnte. Er und die Narren seiner Zeit betrachteten das Stück, in dem sie spielten, nicht anders als den Hof und die Straßen, wo sie ihre Rolle fortsetzten, die immer die gleiche war. Sie blieben

nicht blos in gewissen Szenen, sondern während des ganzen Stückes auf der Bühne, improvisirten ihre Scherze nach Gelegenheit, unterhielten sich, stritten sich, neckten sich mit dem Publikum und das Publikum mit ihnen, und in diesen Reibereien war Tarlton Meister. Nach seinem Tode ward William Kempe, der sein Schüler war, auch der Erbe seines Ruhmes und seiner Unarten; er spielte in Shakespeares Gesellschaft, trennte sich aber zweimal von ihr, und das Einemal gerade um die Zeit, als Hamlet geschrieben ward. Sehr möglich daß Shakespeare eben ihm die berühmte Stelle nachrief, die geradezu ein Verdammungsurtheil dieser Spielart ist. „Laßt die, die eure Narren spielen, sagt sie, nicht mehr sprechen als für sie niedergeschrieben ist; denn es gibt deren, die selbst lachen wollen, um eine Anzahl dürftiger Zuschauer auch lachen zu machen, obgleich in der Zeit irgend ein nothwendiger Punkt in dem Stücke zu beachten war; das ist kläglich und zeigt einen höchst erbärmlichen Ehrgeiz in dem Narren der so thut.“ Es ist gewiß, daß seit Shakespear's Auftreten dieser geistreiche Kunstverderb aufgegeben ward. In einem Lustspiele von 1640 blickt Brome auf die Zeit Tarlton's und Kempe's, wo die Narren ihren Witz vergeudeten, während die Dichter den ihren zu besserem Gebrauche gespart hätten, als auf eine längst abgelegte zurück, in der die Bühne von Barbarei noch nicht frei gewesen sei.

Von diesen Uebertreibungen in Scherz und Ernst rief Shakespeare die Spieler zur Wahrheit und zur Einfalt

der Natur zurück. Der Spieler, der sich durch Blödigkeit aus seiner Rolle bringen läßt, der Andere, der durch Aufgeblasenheit seine Rolle überbietet, galten ihm für gleich unfähig. Den Schauspieler über die Wirklichkeit emporzuheben, so weit die Kunst diese Steigerung verlangt, muß allemal dem Dichter überlassen bleiben; besitzt dieser die ideelle Ader, in seinem Gedichte die Niederung der gemeinen Wahrheit und Wirklichkeit zu überwinden, dann hat der Schauspieler alle seine Kräfte daran zu setzen, seiner gehobenen und von der Kunst geadelten Rede die ganze schlichte Wahrheit und Treue der Natur hinzu zu geben. Dieß ist der Sinn jener unsterblichen Worte, die Hamlet als die positive Regel dem, was er verworfen hatte, gegenüberstellte, Worte, die auf der inneren Seite jedes Bühnenvorhanges in Gold gewirkt geschrieben stehen sollten. In unseren Tagen sind die Schauspieler kaum mehr zu finden, die nur diese Worte nach ihrem Sinne vorzutragen verständen; und doch wird nur der, der ihnen in seiner ganzen Kunst nachzukommen wüßte, auf dem sicheren Wege sein, ein großer Künstler zu werden. „Sprecht die Rede, so lauten die Worte, leicht von der Zunge weg; denn wenn ihr den Mund so voll nehmet, wie viele eurer Schauspieler thun, so möchte ich meine Verse eben so gern von Ausrufern sprechen hören. Sägt auch nicht zuviel mit den Händen in der Luft, sondern behandelt Alles gelinde. Denn mitten in dem Strome, Sturme, und wenn ich sagen mag Wirbelwinde der Leidenschaft müßt ihr euch eine

Mäßigung aneignen, die ihr Geschmeidigkeit gibt. Doch seid auch nicht allzu zahm, sondern laßt euch von eurem eigenen Gefühle leiten; paßt die Handlung dem Worte und das Wort der Handlung an, vor Allem darauf bedacht, die Bescheidenheit der Natur nicht zu überschreiten. Denn Alles so Uebertriebene ist gegen die Absicht des Schauspiels, dessen Endzweck, früher und jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihren eigenen Zug, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit seine Gestalt und sein Abbild zu zeigen. Wird dieß nun übertrieben oder zu schwach dargestellt, so kann es zwar den Ungebildeten zum Lachen reizen, aber den Einsichtigen kann es nur verdrießen; und der Tadel dieses Einen muß in Eurer Schätzung ein ganzes Schauspielhaus voll von Anderen überwiegen." Gewiß, nichts ist vernichtender, als wenn diese Sätze als Maaßstab an das, was man jetzt Schauspielkunst nennt, angelegt werden; aber nichts auch größer, als wenn sie an diese Kunst in irgend einem Falle angelegt werden *können*, ohne zu vernichten.

Diese goldenen Regeln sind in Shakespeare's Zeit und Umgebung nicht bloße Lehre geblieben. Es ist wohl außer Frage, daß Richard Burbadge in der Schauspielkunst der Zwillingsgenius war, dem Shakespeare's Dichtung nichts zu steiles und schwieriges bieten konnte. Burbadge war, wie wir schon oben hörten, mit Shakespeare fast aus Einer Stadt; wahrscheinlich drei Jahre später

als unser Dichter geboren, ist er drei Jahre nach ihm gestorben. Dieß war gleichzeitig, als Jakobs Gattin, Königin Anna starb; sein Tod ward zum Mißfallen der höfischen Leute weit mehr betrauert als der ihre. „Er ist dahin, klagt eine Elegie auf seinen Tod, und mit ihm welch eine Welt ist dahin! „„Nehmt ihn für Alles in Allem, er war ein Mann,““ unerreicht und unerreichbar für alle Zeit. Welch eine weite Welt in diesem kleinen Körper! Er selbst eine Welt — der Erdball (der Globe, der Schauplatz seiner Ehren) die passendste Stelle für ihn!“ Roscius Burbadge war unter dem feineren Publikum, scheint es, sein allgemeiner Beiname. Der Graf Southhampton gibt ihm das ehrende Zeugniß: „er war Einer, der das Wort der Handlung und die Handlung dem Worte anpaßte.“ Sein Spiel wäre demnach die Praxis von Hamlet's Theorie, die Darstellung von Shakespeare's Dichtung gewesen. So wie an seiner Kunst sich die Dichtung Shakespeare's höher emporschwang. „Er machte Dichter,“ ist das stolze Wort der angeführten Elegie; „denn daß sie einen Burbadge hatten, ihren Vers zu sprechen, das füllte ihren Geist mit göttlicherer Entzückung.“ In Prosa und Poesie sprechen die Zeitgenossen mit Begeisterung von seiner anmuthvollen Erscheinung auf der Bühne, die, obgleich er nur klein von Statur war, „Schönheit dem Auge und Musik dem Ohre“ war. Nie ging er ohne Beifall von der Bühne hinweg; er allein gab einem Stücke Seele und Leben, das in der Schrift

des Dichters todt war; so lange er anwesend war, fesselte er Blicke und Gehör mit magischer Gewalt in so schweigende Ketten, daß Niemand Macht hatte zu sprechen oder hinwegzusehen. In Stimme und Mienen besaß er Alles, was entzückend ist; so reizend, sagt die Elegie, stand ihm seine Rede, so stimmte sein Gang zu seiner Rede, so zierte seine ganze Erscheinung beides, daß nie ein Wort fiel ohne die richtigste Wägung, als ein überflüssiger Ballast. Sein ganzes Spiel und Erscheinen änderte er, ein wunderbarer Proteus, mit Leichtigkeit von dem alten Lear zu dem jugendlichen Perikles; jeden Gedanken und jede Empfindung las man durchdringend deutlich auf seinem Gesichte. In seinem Mienenspiele förderte ihn die Kunst des Portraitirens, die er, wenn man den Lobgedichten auf ihn trauen darf, mit gleichem Geschicke übte wie seine Schauspielkunst. Dieser Eine Zug, den wir aus seiner Bildungsgeschichte wissen, deutet an, daß auch ihm so wenig wie Shakespeare Alles mühelos zufiel, daß beide vielmehr zu ihren ungemeinen Naturanlagen ungemeinen Fleiß und Studien hinzuthaten, um mit dem eigenen Vermögen nicht hinter den überkommenen Gaben zurückzubleiben. In Shakespeare's Stücken spielte er jede schwierigste Rolle; nur in eigentlich komischen Rollen trat er nicht auf. Man weiß aus ausdrücklichen Zeugnissen, daß er Hamlet, Richard III., Shylock, den Prinzen und König Heinrich V., Romeo, Brutus, Othello, Lear, Makbeth, Perikles und Coriolan gab. Wenn gleich es nach den Andeutungen im

Hamlet damals wie heute gewisse Rollenformen gab, wie den König, den Helden, den Liebhaber, den Bösewicht, so sieht man, für Burbadge gab es diese nicht. Sein Spiel in diesen verschiedensten Rollen wird immer gleich groß gewesen sein: die ungemeinsten Schwierigkeiten schien er zu suchen und sein Shakespeare sie ihm zu bieten. Sehr möglich, daß Shakespeare den Perikles nur bearbeitete, um seinem Freunde Gelegenheit zu geben, in wenigen Stunden ein viel erschüttertes Leben in allen Altersstufen vor dem Zuschauer vorübergehen zu lassen. Wenn man aus den Winken der erwähnten Elegie auf Burbadge's Tod, in der seine Hauptrollen hier und da mit einigen charakterisirenden Merkmalen bezeichnet sind, so viel folgern darf, so wagte er in Hamlet, was kein Spieler nach ihm wieder gewagt hat und wagen wird: er gab den Helden nach der Vorschrift des Dichters in jener weichen, fetten Körperfülle, die Ruhe und Unbeweglichkeit so gern erzeugt und in der höchsten Leidenschaft mit jenem „knappen Athem", der so organisirten Menschen eigen ist. Eine Hauptrolle, in der er mehr als in Allen das Herz rührte, war, der Elegie zufolge, der „bekümmerte" Mohr. Das Eine Beiwort scheint zu sagen, daß er in die Grundtiefe des Shakespeare'schen Charakters hinabdrang und in seinem Spiele das Hauptgewicht auf jenen Gram der Enttäuschung legte, der der „Wiederkehr des Chaos", der ausgebrochenen Wuth der Eifersucht vorausgeht: auf die Stelle, wo der Charakter Othello's wahrhaft entwickelt

werden muß, wenn er nicht blos als ein willenloser und seiner selbst unmächtiger Barbar und das Stück als eine rohe Grausamkeit erscheinen soll. Die Tiefe der Einsicht und die Tiefe des Gefühls wären in dieser Auffassung, wenn wir in das Eine Wort nicht zuviel hineinlegen, gleichmäßig zu bewundern. Der Gipfel seines Spiels muß aber sein Richard III. gewesen sein. Der Dichter hat hier Alles zusammengethan, was einem Schauspieler die unüberwindlichsten Schwierigkeiten zu bereiten scheint. Ein unansehnliches, häßliches Geschöpf, das zugleich als ein Held an Tapferkeit handelt und als ein Verführer der Schönheit bezaubert; der Leitton durch diese nicht zusammenstimmenden Züge eine meisterhafte Heuchelkunst, die dem Schauspieler auferlegt, den Schauspieler im Leben auf der Bühne darzustellen, — eine solche Aufgabe überragt Alles, was dieser Kunst jemals zur Bemeisterung geboten werden konnte. Die Anekdote von der durch Burbadge's Spiel im Richard bezauberten Londonerin, die wir früher erzählten, mag wahr sein oder erfunden, so beweist sie, daß er die liebenswürdige Seite des glatten Heuchlers vortrefflich dargestellt haben muß; für den Nachdruck, mit dem er die kraftvolle Seite des Charakters hervorhob, spricht eine andere beglaubigtere Anekdote, die es beweist, wie er mit dieser Seite auf die derberen Naturkinder einen unverlöschlichen Eindruck gemacht hatte. Von einem Bischoff Corbet existirt die poetische Beschreibung einer Reise, die der Verfasser in England machte.

Er berichtet darin, Jahre nach Burbadge's Tod, wie er nach Bosworth kam. Dort erzählt ihm sein Wirth die Schlacht bei Bosworth, wo Richard III. blieb, als ob er dabei gewesen sei oder alle Historiker geprüft hätte; der Bischoff merkt durch, daß er blos in London Shakespeare's Stück gesehen hatte; und das bestätigt sich, als er sich an der lebhaftesten Stelle vergaß und die Kunst und die Geschichte vermischte: „Ein Königreich für ein Pferd, rief Richard," so wollte er sagen, und sagte Burbadge statt Richard.

Richards Nebenbuhler war Eduard Alleyn; obgleich er nicht zu Shakespeare's Truppe gehörte, ist es billig ihn zu erwähnen. Collier hat in den Schriften der Shakespearegesellschaft seine Memoiren geschrieben. Er spielte vielleicht schon seit 1580 und war um 1592 bereits in großem Rufe. Er war am liebsten in erhabenen Rollen gesehen, muß aber auch in komischen Partieen aufgetreten sein, weil von ihm gerühmt wird, daß er die Tarlton und Kempe überboten habe, die in solchen Rollen ausgezeichnet waren. Er spielte die Helden in Greene's und Marlowe's Stücken, den Orlando, den Barabas, den Faust und Tamerlan, und das Publikum schien sich über den Vorzug seines Spiels und Richards zu streiten. Ob er in Shakespeare'schen Stücken je gespielt hat, wird zweifelhaft gemacht; er gab Lear, Heinrich VIII., Perikles, Romeo, Othello; man vermuthet aber, daß die Stücke durch Bearbeitung auf der fremden Bühne eingebürgert

werden mußten. Da die Gesellschaften Burbadge-Shakespeare's und Alleyns während des Baues des Globes 1594—96 in Newington-Butts nebeneinander spielten, so ist es immerhin möglich, daß eine Uebereinkunft getroffen war, die Alleyn den Gebrauch der Shakespeare'schen Stücke gestattete, zumal da Shakespeare, wie man aus einem Briefe der Frau Alleyn weiß, freundschaftlich mit der Familie stand. Daß Alleyn in der That Burbadge erreicht habe, möchte man bezweifeln. Seine Neigung ist so wenig wie Shakespeare's diesem Stande und dieser Kunst treu geblieben; er verließ die Bühne vorübergehend schon 1597, und 1606 für immer. Man kann bemerken, daß er seitdem außer seinen Geldgeschäften nichts mehr mit Bühne und Schauspielern zu thun hatte. Er hatte große Besitzthümer, gewiß nicht blos durch seine schauspielerischen Vortheile, erworben: er besaß zuletzt die Gutsherrschaften Dulwich und Lewisham, war einziger Besitzer der Fortuna, Haupteigenthümer an dem Blackfriartheater, an dem er, glaubt man, Shakespeare seinen Antheil abgekauft hatte, als dieser sich zurückzog; außerdem besaß er Ländereien in Yorkshire und Besitzthümer in Bishopsgate und im Kirchspiel Lambeth. Häuslich, sparsam, mildthätig, ein freundlich edler Mann war er immer gewesen; da er keine Familie hatte, so entschloß er sich, sein Vermögen auf die Stiftung des Dulwich Collegiums anzulegen, eines Hospitals zur Verpflegung alter und Erziehung junger Arme. Die Gründung dieser großen Anstalt ward 1619, sieben

Jahre vor Alleyn's Tode gefeiert; der Schauspieler beschämte die übelen Nachredner dieses Standes, und es ist ein sonderbarer Zufall, daß derselbe Geistliche Stephan Gosson, der lange vorher so heftig gegen Spiel und Spieler geeifert hatte, ein nächster Zuschauer bei dieser wohlthätigen Stiftung war.

In solche Umgebung kam Shakespeare, als er nach London übersiedelte, und zu jener Gesellschaft Burbadge's, wo er seine Landsleute fand, hinzutrat. Er selber bestieg als Schauspieler die Bühne. In jener Zeit, als man Dramen um des Lesens willen nicht schrieb, als die Trennung der Schauspielkunst und Dichtung noch nicht Statt hatte, war es nicht ungewöhnlich, daß die dramatischen Poeten zugleich Schauspieler waren; Greene, Marlowe, Lodge, Peele, Ben Jonson, Heywood, Webster, Field vereinigten beide Künste; wahrscheinlich auch Nash, Munday und Wilson. Was Shakespeare in dieser Kunst geleistet habe, darüber scheinen sich die Aeußerungen der Zeitgenossen und die Ueberlieferungen bei den Lebensbeschreibern geradezu zu widersprechen. Chettle nennt ihn in seiner Kunst vortrefflich; Audrey sagt, er habe außerordentlich gut gespielt, Rowe dagegen, er sei ein mittelmäßiger Spieler gewesen. Vielleicht streiten diese Angaben weniger miteinander, als es scheint. Collier's Vermuthung, es habe Shakespeare nur kleine Rollen gespielt, um im Schreiben weniger gestört zu sein, hat etwas sehr Natürliches und Wahrscheinliches in sich. Wir wissen,

daß er den Geist von Hamlets Vater spielte, und diese Rolle, heißt es, sei der Gipfel seines Spieles gewesen; und einer seiner Brüder, Gilbert wahrscheinlich, erinnerte sich in hohem Alter, ihn in der Rolle des Adam in Wie es euch gefällt gesehen zu haben. Dieß sind untergeordnete, aber bedeutende Rollen; ganz recht sagte Thomas Campbell, daß der Geist im Hamlet einen guten, ja großen Spieler verlange. Es war aber damals eine gewöhnliche Sitte, die abermals für die größere Ausbildung der scenischen Kunst spricht, daß Spieler von Rang mehrere Rollen, neben der Hauptrolle noch ganz niedere Parthieen spielten: dieß gab dem Ganzen Harmonie, erhielt die Gleichmäßigkeit des Genusses und des künstlerischen Eindrucks und befähigte die Dichter, auch diesen untergeordneten Figuren volles Leben und Ausprägung zu geben. Wenn also Shakespeare, um seinem dichterischen Berufe obzuliegen, nur kleinere Rollen spielte, so spricht dieß noch nicht gegen seine schauspielerische Befähigung; wenn er mehrere Rollen der genannten Art spielte, so spricht es vielmehr dafür. Allerdings aber hinderte eben dieser Umstand, daß er in diesem Kunstzweige jemals außerordentlich sich hätte ausbilden oder hervortreten können. Zudem lag die Vergleichung einmal mit Burbadge zu nahe, neben dem ihn ein Kenner wie Southampton, selbst indem er ihn auch als Spieler lobte, unwillkührlich herabsetzen mußte; und dann die Vergleichung des Schauspielers Shakespeare mit dem Dichter, bei der jener jedenfalls

wieder zu kurz kommen mußte. Was ihn aber innerlichst hinderte, als Schauspieler so groß zu werden, wie als Dichter, das war seine sittliche Zerfallenheit mit diesem Stande. Sie hätte ihn von der Erreichung der höchsten Stufe dieser Kunst immer zurückgehalten, wenn sie ihn auch nicht bewogen hätte, die Bühne frühzeitig zu verlassen. Auf diese Vorgänge aber kommen wir später ausführlich zurück.

Shakespeare's erste dramatische Versuche.

Wir haben die Zustände der Bühne, auf die Shakespeare bei seiner Uebersiedelung nach London trat, wir haben die Beschaffenheit der Schauspieldichtung anzudeuten gesucht, zu deren Pflege und Ausbildung er nun den Marlowe und Greene, den Lodge und Chettle zur Seite trat. In der kurzen ersten Periode seiner dramatischen Dichtung sehen wir ihn mehr oder weniger in den Eigenheiten dieser Dichtung befangen, wir beobachten aber zugleich, wie schnell er sich aus der Planlosigkeit, der Härte und Rohheit ihrer Produkte loszuringen sucht; er erscheint auf der einen Seite als ein abhängiger Schüler, auf der andern als ein werdender Meister. Dieß Verhältniß drückt sich vollständig darin aus, daß seine ersten Stücke nur Bearbeitungen vorhandener älterer Dramen waren, auf die wir zum Theile schließen können, die wir zum Theile zur Vergleichung besitzen. Daß sich der Bearbeiter aber schnell über seine Vorbilder erhob, und schon nach wenigen Jah-

ren wie ein Riese über seine Zeitgenossen hervorragte. Perikles und Titus sind, das eine aus inneren Gründen, das andere nach einer überkommenen Notiz, solche Stücke von einer anderen Hand, die Shakespeare nur überarbeitete. Der erste Theil von Heinrich VI. verräth wenigstens drei Hände, die daran Antheil haben. Von den zwei letzten Theilen ist das Original, wahrscheinlich von Greene, erhalten, dem Shakespeare Schritt um Schritt mit der Feile folgte. Zu der Komödie der Irrungen lag dem Dichter wahrscheinlich schon eine englische Bearbeitung der Plautinischen Menächmen vor; die Bezähmung einer Widerspenstigen ist nach einem roheren Stücke bearbeitet. Diese Schauspiele halten wir übereinstimmend mit den meisten englischen Kritikern für die ersten dramatischen Versuche unseres Dichters. Er erscheint uns in dem romantischen Schauspiele (Perikles) und in dem Trauerspiele (Titus) von seinen Vorarbeiten beherrscht, in der Historie (Heinrich VI.) mit einem treu beibehaltenen Originale ringend in einzelnen Zügen der Verbesserung; in den beiden Lustspielen tritt er schon über ältere Meister hinweg. Wo er künftig noch ferner ältere Schauspiele als Quelle seiner Dramen vor sich hatte, sind sie ihm nur Stoffe, wie jede Novelle oder Geschichterzählung, an deren Form er sich weiter nicht bindet; so im König Johann, aber bei weitem mehr in Heinrich IV. und V., in Maaß für Maaß und im König Lear. Diese Werke gehören daher, wie einer anderen Zeit, so auch einer anderen Betrachtung an.

Jene sieben Stücke aber überblicken wir hier in einer Folge. Wir belauschen den bildenden Geist des jungen Dichters in der Werkstätte, wo er noch selber gebildet ward.

Titus Andronicus und Perikles.

Es ist unbestritten, daß Titus Andronicus, wenn überhaupt ein Werk von Shakespeare, eine seiner ersten Arbeiten ist. Ben Jonson (in der Induction zu Bartholomew fair) sagte im Jahre 1614, es werde der Andronicus (womit doch wohl unzweifelhaft dieses Stück gemeint ist) seit 25—30 Jahren gegeben; es würde daher auf alle Fälle aus den ersten Jahren von Shakespeare's Anwesenheit in London sein. Es gibt aber unter den Lesern, die Shakespeare lieb gewonnen haben, wohl wenige, die nicht bewiesen zu sehen wünschten, daß dieses Stück nicht von dem Dichter herrühre. Diesem Wunsche entspricht die Aeußerung eines Ravenscroft, der 1687 dieses Trauerspiel umarbeitete, und der von einem alten Bühnenkenner gehört haben wollte, daß das Stück von einem andern Verfasser herrühre, und daß Shakespeare „nur einem oder zwei Hauptcharacteren einige Meisterstriche zugefügt habe.“ Unter den Meistern der englischen Kritik sind die gewichtigsten Stimmen getheilt. Collier schreibt es ohne alles Bedenken Shakespeare zu und findet sogar, in Uebereinstimmung mit seinen Urtheilen über Marlowe, daß dem Stücke in Beurtheilung des poetischen Werthes Unrecht geschehen sei. Nathan Drake dagegen verwarf es

unbedingt. Coleridge nannte es, vielleicht bis auf einige Stellen, unächt, und Al. Dyce glaubt, daß die Yorkshire Tragödie mehr Anspruch habe, in die Reihe der Shakespeare'schen Stücke aufgenommen zu werden als Titus.

Was man gern wünscht das glaubt man gern. In diesem Falle aber stehen große und gewichtige Gründe, die für Shakespeare's Autorschaft zeugen, dem Wunsche und dem leichtfertigen Glauben entgegen. Das ausdrückliche Zeugniß eines kundigen Zeitgenossen, Meres, der im Jahre 1598 eine Reihe Shakespeare'scher Stücke nennt, führt Titus unter diesen ausdrücklich an. Die Freunde Shakespeare's selbst haben es in die Ausgabe seiner Werke aufgenommen. Beides steht mit der Ueberlieferung des Ravenscroft allerdings nicht im Widerspruch, hindert aber in jedem Fall, das Stück geradezu als untergeschoben auszuscheiden.

Wie sich hier diese Zeugnisse einander entgegenstehen, so scheint es führt auch die innere Beschaffenheit des Stücks und die Gründe, die man daher leitet, mehr zu Zweifeln als zur Gewißheit. Es ist wahr, Titus Andronicus gehört in Materie wie im Styl vollkommen der älteren Schule an, die von Shakespeare beseitigt war. Aus seinen Werken kommend fühlt man sich hier fremd und abgestoßen; liest man das Stück aber in einer Reihe mit Marlowe's, Lodge's und ähnlichen Werken, ganz besonders neben Kyd's spanischer Tragödie, so ist man auf

einerlei Boden. Wer von Shakespeare's schauerlichsten Tragödien erschüttert hereintritt in die gehäuften Greuel dieses Trauerspiels, der empfindet ohne Mühe, welch ein Unterschied ist zwischen jener feinsinnigen Kunst, die das Unheil das sie schildert in seiner ganzen Entsetzlichkeit mitfühlt und rasch darüber hinwegführt, und die dazu kein Unheil über die Menschen hereinbrechen läßt, das sie nicht in eigner Schuld und Natur tragen, und der Rohheit hier, die sich stumpfsinnig an der leidenden Unschuld, an der zur Schau getragenen Qual, an ausgeschnittenen Zungen und abgehauenen Händen in behaglicher Breite der Schilderung freut. Wer den bösartigsten aller Charaktere, die Shakespeare geschildert hat, mit diesem Aaron vergleicht, der den Tag verflucht an dem er nichts übles gethan, der wird durchfühlen, daß dort immer ein Rest von Menschheit erhalten bleibt, wo hier nur ein „widriges Thier" unnatürliche Thaten und Worte ausübt und spricht. Wenn nun der ganze Eindruck, den man aus dieser blutigen Materie und ihrer Behandlung davon nimmt, mit fast überwältigender Ueberzeugung gegen die Shakespeare'sche Herkunft des Stückes spricht, so ist es immer gut, sich aller der Verhältnisse in der Zeit und an dem Dichter zu erinnern, die dieser Ueberzeugung möglicherweise ein Gegengewicht halten können. Das Maaß, die Feinfühligkeit, die der Dichter in seinem Alter erwarb, mußte nicht nothwendig eine Eigenschaft gleich seiner ersten Jugend sein. Wäre das Stück wie es ist aus seiner

jugendlichen Feder geflossen, so ist es wahr, es muß ein gewaltiger, ja fast gewaltsamer Umschwung in seiner sittlichen und ästhetischen Natur frühe und gleichsam mit einem Schlage in ihm vorgegangen sein. Aber ein solcher Umschlag ist in den viel weniger kraftvollen Dichtercharakteren unserer Göthe und Schiller auch vorgegangen; er hat in einem grellern oder feineren Grade in jedem Falle in Shakespeare Statt gehabt. Wir haben den Dichter in seiner Wildlingsperiode kennen gelernt; in diese Zeit müßte dieß Stück fallen; den Auslegern ist selbst eine Stelle aufgefallen (II, 1.) die an seinen Wilddiebstahl erinnern könnte. Es wäre die Frage, ob in der ersten Heftigkeit der Jugend, die sich so gern in menschenfeindliche Stimmungen zwingt, dieser gewaltige Ausdruck des Hasses, des Rache- und Blutdurstes, der dieses ganze Stück beherrscht, in diesem Menschen, in jener Zeit, irgend mehr bedeutet, als Schillers Räuber, als Gerstenbergs Ugolino im achtzehnten Jahrhundert in Deutschland und in einem milderen Geschlechte bedeuteten. Indem ein Dichter von solchem Selbstgefühle wie Shakespeare seinen ersten Wettlauf wagte, lag es ihm nahe sich mit dem sieggewohntesten seiner Zeitgenossen zu messen; das war Marlowe. Ihn mit seinen eigenen Waffen zu schlagen, wäre der sicherste Weg zu einem plötzlichen Siege gewesen. Und wie sollte ein angehender Dichter gerade diesen Weg verschmähen? In jener Zeit waren Blut- und Schreckenszenen auf der großen Bühne des wirklichen Lebens nicht so selten wie

bei uns; auf der Bühne der Kunst empfahlen sie gerade ein Stück dem Geschlechte, dem der stärkere Nervenreiz der wohlthätigere war. Es ist aus Ben Jonsons angeführtem Zeugnisse schon klar, daß Titus ein gerngesehenes Stück war, das sich auf der Bühne, ebenso wie unsere „Räuber“, im Beifall erhielt. Dieser Billigung des Volkes ferner konnte der Dichter des Titus noch eine höhere zur Seite stellen. Wer er sein mochte, er war eben so sehr wie der Dichter von Venus und Lucretia von den frischen Erinnerungen der klassischen Schule noch erfüllt; lateinische Citate, Vorliebe für Ovid und Virgil, für die Fabeln von Troja und die trojanische Parthei, stete Beziehungen auf alte Mythologie und Geschichte beherrschen das ganze Stück. Man hat eine Anspielung auf Sophokles' Ajax, man hat Anklänge an Stellen des Seneka darin gefunden. Gewiß war die ganze tragische Sage Roms und Griechenlands dem Dichter gegenwärtig; man weiß daß sie des greuelvollen Stoffes voll ist. Ihn sammelte der gelehrte Poet, gleichsam um aus altanerkanntem poetischem Stoffe sein Stück und dessen Handlung zusammenzusetzen. Wie Titus seine Rache vor Tamora verstellt, spielt er die Rolle des Brutus; wie er seine Tochter ersticht, die des Virginius; das schaudervolle Schicksal der Lavinia ist die Mythe von Tereus und Progne; Titus Rache an den Söhnen der Tamora die von Atreus und Thyest; Andere Züge erinnern an Aeneas und Dido, an Lucretia, an Coriolan. Aus diesen Flicken vieler Fabeln seine Eine Fabel

bildend und den Stoff vieler alter Tragödien in Eine zusammenfügend mochte der Dichter glauben, den Seneka aufs sicherste überboten zu haben.

Was von dem Stoff und Inhalt des Stückes gilt, dasselbe gilt auch von der Form. Bei Coleridge entschied schon der bloße Versbau und Styl gegen die Aechtheit desselben. Denn in diesem regelmäßigen Blancverse, wo immer der Sinn mit dem Verse schließt, hat Shakespeare sonst nirgends geschrieben. Dieser im Allgemeinen leichte, bilderlose Vortrag, ohne all den tiefsinnigen Hang zu gewählten Ausdrücken, zu ungewöhnlichen Wendungen, zu sinnigen Sprüchen und Sentenzen ist Shakespeare sonst nicht eigen. Dieser großartige typhonische Bombast in dem Munde jenes Mohren, der „wenn er wider den Trotzenden anstürmt, mehr schwillt als der erhitzte Eber, die Berglöwin oder der Ocean," dieß übertriebene mimische Spiel der Wuth, „die die Brust mit der Faust tyrannisirt," dieß ist in Wahrheit jenes Ueberherodisiren des Herodes, das wir den Dichter im Hamlet so verabscheuen sehen. Doch kann man auch hier sagen: einem Anfänger wie Shakespeare sei es natürlich gewesen, sich von dem falschen Geschmacke der Zeit hinreißen zu lassen, einem Talente wie ihm ein leichtes, diesen fremden Styl nachzubilden. Wenn wir für die Aechtheit der erzählenden Gedichte Shakespeare's kein Zeugniß hätten, so würde auch sie kaum Jemand für seine Werke gehalten haben. So gut er den Conceptenstyl der Schäferpoesie, die Lyrik

der Italiener, den Ton des sächsischen Volksliedes mit Meisterhand nachzuahmen wußte, eben so gut, ja viel leichter mußte es ihm sein, den betäubenden Styl eines Kyd und Marlowe zu treffen. Dabei muß man zugestehen, daß wenigstens stellenweise der Vortrag Shakespeare nicht ganz fremd ist. Der dritte Akt zeichnet sich durch hochtrabenden Schwulst, der erste durch Kahlheit und Trockenheit aus; der zweite dagegen hat vieles von jener ovidischen Ueppigkeit, jener Schilderei und jenen Concepten, die wir auch in Venus und Lucretia finden, an die sogar einzelne Stellen und Ausdrücke erinnern können. Dort witterte auch Coleridge die Hand von Shakespeare, der in diesen Dingen die feinste Spürung hatte.

In diesen Zweifeln für und wider, in diesen gegentheiligen Erwägungen fühlt man sich bei der Tradition jenes Ravenscroft am meisten beruhigt, daß Shakespeare im Titus nur ein älteres Stück überarbeitet habe. Vers, Stoff und Behandlung erscheint selbst dem deutschen Leser auch in der Uebersetzung im Allgemeinem ganz unshakespearisch. Nur in einzelnen Zuthaten und der Färbung einzelner Stellen, sagten wir, findet sich ein Anklang an den Ton seiner erzählenden Gedichte. Das Ganze lautet weniger wie das Anfangswerk eines großen Talentes, als vielmehr wie das Produkt eines mittelmäßigen Geistes, der sich in einer gewissen freudigen Sicherheit schon auf seiner Höhe fühlt. Was aber in unserer Ansicht gegen die Shakespeare'sche Autorschaft entscheidend

spricht, ist die Rohheit der Charakteristik, der Mangel der gewöhnlichsten Wahrscheinlichkeit in den Handlungen und die Plumpheit ihrer Motivirung. Der Styl eines jungen Schriftstellers läßt sich verbilden, sein Geschmack geht fast nothwendig im Anfang irre; was aber tiefer liegt als all dieß Kleid und Zier der Kunst, die Beurtheilung der Menschen, die Herleitung der Beweggründe ihres Handelns, die allgemeine Anschauung menschlicher Natur, dieß liegt in seinem ursprünglichen Theile in uns angeboren, und sein auszubildender Theil pflegt sich im Schutze des Instinktes frühe zu bilden. Welches Stück von Shakespeare wir immer für sein erstes halten wollen, überall, selbst in seinen Erzählungen sind die Charaktere mit sicherer Hand gezeichnet; die Linien mögen noch schwach und blaß sein, nirgends sind sie mit eckiger oder verzerrender Hand gezogen wie hier. Und dann: Shakespeare hat für die abentheuerlichsten Handlungen, die er nach überlieferten Stoffen zu behandeln unternahm, die natürlichsten Beweggründe zu finden gewußt, und dieß schon in seinen frühesten Stücken, nirgends aber hat er so die Fabel seines Stückes auf die platteste Unwahrscheinlichkeit gegründet wie hier. Man darf sich nur der Hauptzüge des Stückes und des Helden einfach erinnern. Titus, durch Kriegsruhm in die Lage gesetzt über den Kaiserthron von Rom zu verfügen, macht Saturnin in edelmüthiger Treue zum Imperator, will ihm gegen den Willen seiner Söhne die bereits an Bassianus verlobte Tochter Lavinia zur Gattin

geben, und tödtet sogar in seinem treuen Diensteifer einen der widerspenstigen Söhne. Zugleich schenkt er dem neuen Kaiser die gefangene Gothin Tamora, der er so eben als ein Racheopfer für seine gefallenen Söhne die ihrigen getödtet hatte. Der Kaiser sieht sie, verläßt die Lavinia und heirathet die Gothin; und Titus, der so den schnöden Undank dessen erfahren hat, dessen Wohlthäter und Erhöher er war, erwartet nun Dank von Tamora für ihre Erhöhung, der er kaum erst die Söhne geschlachtet! Die Rachebrütende dagegen läßt durch ihre Söhne des Titus Schwiegersohn ermorden und seine Tochter Lavinia entehren und verstümmeln; der Vater ahnt nichts von ihrer Rache. Die Tochter hört über die Urheber der That reden und rathen, hört ihre Brüder beschuldigen, ihren Gatten (Bassianus) ermordet zu haben; der Zunge beraubt kann sie nicht sprechen, es ist aber auch als ob sie nicht hören könnte; man fragt sie nicht, sie weiß bei keiner falschen Vermuthung nur den Kopf zu schütteln. Erst spät wird durch Zufall der Weg gefunden, ihr einen Stab in den Mund zu geben, womit sie die Namen der Thäter in den Sand schreibt. Der stumpfsinnige Polterer, der bisher Brutus in der That und nach dem Sinne des Namens war, spielt nun den Brutus, und mit der ähnlichen plumpen Verstellung der Rache läßt sich nun die schlaue Tamora in ihre Schlingen locken, wie vorher Titus selbst. Wer diese rohe psychologische Kunst vergleicht mit den feinen Zügen, mit denen gleich in des Dichters

Erstling, Venus und Adonis, selbst unter der Verbildung einer geschrobenen Darstellungsart, die zwei handelnden Figuren so gefällig und naturtreu umschrieben sind, daß sie der bildende Künstler mühelos dem Poeten nachzeichnen würde, der wird es nur schwer für möglich halten, daß derselbe Dichter selbst in seinen äußersten Verirrungen zu dieser Abstumpfung jener feineren Natur gekommen wäre, die er sonst nirgends verleugnet.

Fragt man, wie es möglich war, daß Shakespeare mit dieser feineren Natur ein solches Stück auch nur zur Bearbeitung gewählt habe, so muß man nicht vergessen, daß der beginnende Dichter in seinem Geschmacke immer der Menge huldigen wird, und daß in jener Zeit der jungblühenden Bühne die Speculation auf einen solchen im Anfange mehr einwirken mochte als die Forderung des Kunstideals. Eben dieß muß auch die Wahl des Perikles erklären; selbst wenn es sich erweisen sollte, daß Shakespeare dieß Stück erst in einer reiferen Zeit sich durch Bearbeitung angeeignet hätte. Wie gern spielt das große Genie einmal mit einem kleinen Stoffe, um den es das Publikum empfänglich versammelt sieht! So hat auch unser Göthe den Text der Zauberflöte und die komischen Charaktere sehr untergeordneter Lustspiele gelegentlich zu bearbeiten nicht verschmäht! Solche Stücke wie Titus und Perikles waren mehr auf die Sehweite des gewöhnlichen Publikums gestellt; daß der Perikles im glücklichen Wurfe den großen Beifall gewann, weiß man aus ausdrücklichen

Zeugnissen; auf den Titeln der Ausgaben heißt es ein vielbewundertes, in Prologen anderer Schauspiele ein glückliches Stück; der Prolog des Perikles selbst sagt, es sei dieser Gesang bei Festen und Feiertagen gesungen und Herren und Frauen zur Erholung gelesen worden. Diese Popularität lag auf dem Stoffe, der ursprünglich aus einem griechischen Romane stammt, der ins 5.—6. Jahrhundert fallen mag. Aus dem Pantheon von Gottfried von Viterbo ging die Geschichte, deren Held nur auf der englischen Bühne Perikles, sonst überall Apollonius von Tyrus heißt, in alle Welt und Sprachen aus, in Romane, Volksbücher und Gedichte. In England ist die Sage schon ins Angelsächsische übersetzt gewesen; der Dichter unseres Schauspiels hatte sie in zwei englischen Bearbeitungen zur Benutzung vor sich, in Lorenz Twine's (pattern of painfull adventures, 1576) prosaischer Uebersetzung der Gesta Romanorum, und in der poetischen Erzählung der confessio amantis (vor 1393) von John Gower, einem Zeitgenossen Chaucer's: beide Quellen sind in Collier's Shakespearebibliothek abgedruckt. Bei Twine hat die Erzählung noch mehr antikes Colorit, die Scenen im Pentapolis tragen mehr homerische Färbung und erinnern entschiedener an Nausikaa und an Odysseus' Erscheinen bei den Phäaken, obgleich diese Reminiscenz auch in der Erzählung bei Gower und in dem Schauspiele noch auffällt, wo ihr ein ganz ritterlicher Anstrich gegeben ist. Die Sage vom Apollonius trat in die

Reihe der beliebtesten Romane, und wie wir oben sahen, so charakterisirt es die Zeit vor Shakespeare, daß in ihr viele solcher Stoffe aus altgriechischen und aus Ritterromanen zu Schauspielen verarbeitet wurden. Die Vielheit der Abentheuer und Fakten reizte eben das schaulustige Volk, wie auch bei uns die romantischen Schauspiele eines Kotzebue eine Weile sich neben Göthe's und Schillers Werken des großen Beifalls erfreuten. Die Liebhaberei an dem Stoffe des Perikles trug sich so aus der epischen Form auf die dramatische über, wie roh er in ihr bearbeitet sein mochte. Hier in Perikles ist die Kunst, eine Erzählung in eine dramatisch lebendige Handlung umzubilden, eben die Kunst, deren Shakespeare in dem sichersten Takte von früh auf Meister war, noch ganz auf der Kinderstufe. Das Epos ist nur theilweise in Scenen gesetzt; was die Darstellung nicht ausführen kann, so sagt der Prolog selbst, wird durch Erzählung oder durch pantomimische Bilder ergänzt; die Prologe sind sehr bezeichnend dem alten Erzähler Gower in den Mund gelegt; er führt gleichsam das Stück auf, und führt es erzählend fort, wo die Scene stockt; wie ein Bänkelsänger sein Wachstuchbild, so deutet er die stummen Auftritte in den vierfüßigen Jamben und der alterthümelnden Sprache der alten Quellen, die in Shakespeare's Zeit anklangen wie uns die drolligen Verse des Hans Sachs. Mit gutem Humor belächelt der Prolog selber die schnellwachsende Scene, in der der Zuschauer den Lebenslauf des Helden von seiner Jugend

bis zu seinem höchsten Alter durchfliegt; der lahme Fuß seines Reimes muß die geflügelte Zeit weiter tragen, und den Gedankenflug der Zuhörer zu Hülfe rufen, um die langen Meilen zu kürzen und die Meere in Nußschalen zu durchsegeln. Hier ist keine Einheit der Handlung, sondern nur eine Einheit der Person; hier ist keine innere Nothwendigkeit des Geschehenden, sondern eine äußere Gewalt, ein blinder Zufall gestaltet die Abentheuer des Helden. Auch eine Einheit des Gedankens, wie ihn Shakespeare immer zur Seele seiner Stücke nahm, verbindet die Theile nicht; höchstens knüpft eine moralische Tendenz den Anfang und das Ende des Stückes zusammen. Der dramatische Dichter legt dem (Prolog) Gower, in dessen Erzählung er eben diese Moral schon vorfand, am Schlusse des Stückes selbst die Hinweisung auf den grellen sittlichen Gegensatz in den Mund, zwischen der Tochter des Antiochus, die, im Glücke schwimmend, ohne Reiz und Versuchung in unnatürlicher Blutschande lebt, und der Tochter des Perikles, die vom Unglücke gepeitscht und in den Schlingen der Gewalt und Verführung eine Heilige bleibt und aus Sündern Heilige macht. Wie in dem Titus Andronicus der Gedanke, die Leidenschaft der Rache in ihren reinen und unreinen Beweggründen und Spielarten darzustellen, zwei- und dreifach gesättigt festgehalten ist, so ist hier der Gegensatz der Keuschheit und Unkeuschheit die sittliche Lehre, die, nach Art der Moralitäten, grell und fadenscheinig am Anfange und Ende des Stückes hervor-

blickt; nicht in jener feinen künstlerischen Verschleierung, mit der Shakespeare seine sittliche Lehre nicht in der Reflexion hervortreten läßt, sondern in der Thatsache verbirgt. Wie nachdrucksvoll aber im Perikles die Moral hervorgehoben ist, alle die mittleren Scenen des Stückes haben mit diesem Gedanken gleichwohl keinen Zusammenhang, es müßte denn sein um zu erklären, wie die Heldin der zweiten Hälfte geboren ward, oder um den Helden aus seiner Jugend an einem Faden dürftiger und trockener Auftritte zu seinem Alter herüberzuführen. Alle englischen Kritiker sind einig, dieses Gerippe des abentheuerlichen, rohen, schlecht versificirten Stückes Shakespeare abzusprechen; man weiß, daß es ein älteres Drama dieses Namens gab; in dieses hat dann Shakespeare aber einige Züge eingetragen, die man mit besserem Rechte Meisterstriche nennen kann, als die er im Titus hinzugethan haben mag.

Wer den Perikles aufmerksam liest, findet mit Leichtigkeit, daß alle jene Scenen, wo in dem Stoffe eine natürliche Anlage ist, wo sich große Leidenschaften entwickeln, vorzugsweise die Scenen, wo Perikles und Marina spielen, in abstechender Fülle aus der Magerheit des Ganzen heraustreten. Shakespeare's Hand (auch darüber ist in England Jedermann einig und es begreift sich nicht, warum das Stück in der Uebersetzung von Schlegel und Tieck nicht aufgenommen ist) ist hier unverkennbar: so in der feinen Behandlung des Incests im Anfange des Stückes;

in der Scene des Seesturmes (III, 1); ganz besonders im letzten Akte, wo das Wiedersehen des Perikles und seiner Tochter — eine Scene, die schon in der Erzählung Twine's eigenthümlichen Reiz hat — eine Schilderung bildet, die mit den besten Leistungen des Dichters Schritt halten kann. Der tiefsinnige Zug der Rede, die Metaphern, die inhaltvolle Kürze und natürliche Würde, alle die eigenthümlichen Züge Shakespeare'scher Rede, die im Titus verschwinden, liegen hier zu Tage. Auch diese vervollkommneten und volleren Scenen sind nur Skizzen; skizzirt ist auch die Behandlung selbst der beiden Hauptcharaktere; aber es sind meisterhafte Skizzen, die mit den breiten Ausführungen der barbarischen Charaktere im Titus in einem seltsamen Contraste der Zartheit stehen. Es ist eine ungewöhnliche Rolle, die Marina in dem Hause des Lasters zu spielen hat; der Dichter fand diese Scenen schon in den alten Erzählungen angelegt; es galt sie in dem Charakter zu begründen. Aber wie diese Marina erscheint, den Neid waffnend mit ihren Reizen und Gaben, die Nachstellung entwaffnend; wie sie auf die Bühne trit, Blumen streuend für ihre gestorbene Amme; wie wir sie kennen lernen als ein so süß zartes Geschöpf, das nie eine Fliege tödten konnte, Einmal aus Versehen einen Wurm zertrat, und um ihn weinte; wie sie ihr Vater schildert: „gleich einem Pallaste, in dem die gekrönte Wahrheit wohnen sollte; gleich der Geduld, die die Ausschweifung außer Wirksamkeit lächelt," so ist dieß wohl eine Natur, die

fähig scheint, unter den Unreinsten lauter zu bleiben und, wie ihre Verfolgerin sagt, aus dem Teufel einen Puritaner zu machen. Dieser Charakter liegt klar am Tage; der des Perikles ist tiefer gelegt. Nathan Drake fand in ihm, der von Hoffnung getragen, kühn und unternehmend sei, das Muster der Ritterschaft, den geschworenen Diener des Ruhmes und der Liebe. So kann man preisend mißverstehen. Dieser romantische Dulder trägt vielmehr gerade die schärfsten Züge, die ihn dem vagen Charakter der Ritterschaft entrücken. Ein Zug der geistigen und Gemüthstiefe, ein Zug der Melancholie gibt ihm jene reizbare Natur, die ihn wohl, so lange er arglos ist, gleichgültig gegen Gefahr läßt, nachdem er aber einmal in das Arg der Menschen gespäht, mehr zaghaft als kühn, mehr aufgeregt und unruhig als unternehmend macht. Die Beweggründe, die ihn bestimmen, die lebensgefährliche Werbung um Antiochus' Tochter zu wagen, hat der Dichter nicht voraus geschildert, aber nachträglich angedeutet. Der Mann, der, als er die Schmach des Hauses übersieht in das er gerathen ist, so schnell und scharfsinnig die Gefahr erkennt, die ihm droht, der die böse Natur des sündigen Vaters im Nu durchschaut, als er bemerkt, daß er nicht mehr vor seiner eigenen Schmach erröthet und auf ihre Entdeckung so geschmeidig wird; der eben so sittig als klug das durchschaute Verhältniß nicht offen, kaum vor sich selbst zu nennen wagt, und vor sich hin in tiefsinnigen Gedanken seine Lage erwägt, der Mann, der Räthsel

spricht, kann auch fähig gedacht werden, Räthsel zu lösen. Und Er, dessen Phantasie nachher die angeregte Furcht mit den Vorstellungen von tausend Gefahren ausfüllt, dessen Gemüth die finsterste Schwermuth ergreift, er erscheint auch in diesen Zügen als eine Natur von so vortretenden geistigen Eigenschaften, daß er mehr auf diese als nur auf das Glück vertrauend unternehmen durfte, das gefahrdrohende Räthsel der Tochter des Antiochus zu errathen. Aufregung, Furcht und Mißtrauen treiben ihn dann in die weite Welt und bewegen ihn bei seinem Glücke in Pentapolis, wie in der Gefahr in Antiochien; dem Unglücke sich beugend, mehr edel und zart als keck, verbirgt er sich sorgsam und fürchtet in ganz anderer Lage dieselben Schlingen wie bei Antiochus: dieß sind wohl absichtliche Zusätze des letzten Bearbeiters, denn in der Sage und in den englischen Erzählungen derselben nennt Perikles seinen Namen und Herkunft gleich anfangs. Die Gefühligkeit seines Wesens, die ihn sorglich im Augenblicke des ruhigen Handelns macht, macht ihn erregt im Unglücke und raubt ihm die Widerstandkraft im Leiden. Dieselbe heftige Bewegung, dieselbe Versenkung in Schwermuth, denselben Wechsel seines Inneren, den er im ersten Akte nach seinem Abentheuer in Antiochien an sich selbst bemerkt, erleben wir daher steigend in ihm wieder nach dem vermutheten Tode seines Weibes und seines Kindes; wie damals wirft er sich wieder in die weite Welt und überläßt sich maaßlosem Grame, der Menschen

und seiner selbst vergessend, bis ihn die unerkannte Tochter sich selbst wiedergibt und er zugleich mit sich selber auch Tochter und Gattin wiederfindet. Der ekstatische Uebergang von Leid zu Freude ist hier mit eben der Meisterschaft angedeutet, wie vorher die plötzlichen Abfälle aus Hoffnung und Glück in Melancholie und Trauer. Wir sagten oben, es ist dieß nur in Umrissen hingeworfen; aber viel mehr als dieß auszuführen und in bestimmte Gestalt zu bringen, ist einem großen Schauspieler Raum genug gegeben in dieser Rolle. Wir vermutheten daher oben, Shakespeare möchte dieses in allen anderen Theilen höchst unbedeutende und geringe Stück nur deßhalb gewählt haben, um seinem Burbadge, der diese Rolle spielte, eine schwierige Aufgabe mehr zu bereiten.

Dieß würden wir fast für ausgemacht halten, wenn das Stück erst um das Jahr 1609, wo es mit dem Beisatze „neulich aufgeführt" zum erstenmale gedruckt erschien, von Shakespeare bearbeitet sein sollte, wie Collier annimmt. In diesem Falle würden wir hier das Stück an unrechter Stelle besprochen haben. Drake und Dyce setzen es in das Jahr 1590. Dryden, in einem Prologe, den er 1675 zu der Circe von Karl Davenant schrieb, nennt es ausdrücklich Shakespeare's erstes Stück und entschuldigt damit seine Schwächen. Man muß gestehen, es ist schwer zu glauben, daß, auch selbst in einem Zwecke wie der angegebene, Shakespeare sich in jener Zeit seiner höchsten Reife sollte ein Stück wie den Perikles zum erstenmale

angeeignet haben. Vergleicht man die verfänglichen Scenen des vierten Aktes mit dem ähnlichen in Maaß für Maaß, einem Stücke, das vor 1609 geschrieben ist, so glaubt man ungern, daß Shakespeare diese überwürzte Speise „für die Million" in dieser Zeit geschrieben oder auch nur aus der Hand eines Anderen stehen gelassen hätte. Man wird dann immer aufs neue fühlen, daß Shakespeare, wie derb er uns erscheine, seinen roheren Zeitgenossen gegenüber überall dasselbe Maaß einer feineren Sitte in sich trug, das auch unsere Schiller und Göthe selbst in ihren ersten Produkten schon vor ihren Freunden und Dichtergenossen auszeichnete. Wir möchten daher lieber annehmen, daß Shakespeare das Stück schon in jener Zeit sich zu eigen gemacht, für die sich eine ungefähre Bestimmung in dem Stücke selbst findet: der Hauptmann der Seeräuber, die Marina rauben, heißt Valdes, und dieß ist der Name eines spanischen Admirals, der 1588 von Francis Drake gefangen wurde. Er ist unstreitig in das Stück eingegangen, als der Eindruck des Ereignisses noch neu war. Um die Zeit, als das Stück mit Shakespeare's Namen (1609) gedruckt wurde, mag es dann vielleicht für Burbadge's Spiel neu zugerichtet und durch dasselbe zu seinem neuen Ruhme gelangt sein. Daß es damals frisches Aufsehen erregte, geht schon daraus hervor, daß aus dem eben aufgeführten Stücke und aus Twine's Erzählung Jemand 1608 eine Novelle zusammensetzte: „die Geschichte des Perikles, wie sie neulich durch den würdi-

gen und alten Poeten Gower aufgeführt ward.“ In ihr liest man die jambischen Verse und die Stellen unseres in Prosa umgesetzten Stückes vielfach heraus, aber in einer Weise, die uns schließen läßt, es sei das Stück wohl in einer vollkommneren Gestalt damals gegeben worden, als in der wir es jetzt lesen. Shakespeare's Feder (so leicht unterscheidbar ist sie) ist in dieser übertragenen Prosa in Ausdrücken wieder erkannt worden, die sich nicht in dem Stücke finden, die aber auf der Bühne gesprochen worden sein müssen. Als Perikles (3, 1) das im Meersturme geborene Kind empfängt, sagt er: Du wirst so rauh bewillkommt von der Welt, wie nie ein Fürstenkind. Dazu setzt die Novelle die Anrede: Armes Zollgroß Natur (poor inch of nature), drei bloße Worte, aus denen ein Jeder unseren Dichter heraushören wird. So lesen wir denn vielleicht dieß Stück in einer Gestalt, die es weder trug, als Shakespeare die erste, noch da er die letzte Hand daran legte.

Heinrich VI.

Uns're Bemerkungen zu den beiden Stücken, die wir besprochen haben, waren wesentlich kritischer Natur, denn es kam in der That weniger darauf an, ihren geringen Werth zu bestimmen, als ihre Entstehung und den Antheil, den Shakespeare an ihnen hatte. Auch bei den drei Theilen der Historie von Heinrich VI. wird die Erörterung meist kritischer Art sein, vorzugsweise aber die

zu dem ersten Theile, dessen Betrachtung von der der beiden letzten ganz abgetrennt werden muß. Die beiden letzten Theile von Heinrich VI. sind von Shakespeare nach einem vorhandenen Originale überarbeitet, das im Vergleiche zu den historischen Dramen, die vor Shakespeare existirten, ein so hervortretendes Werk ist, daß unser Dichter wohl frühe dadurch auf den Gedanken gebracht werden konnte, nicht allein sie durch seine Bearbeitung sich anzueignen, sondern auch die ganze Reihe seiner Historien nach den Thatsachen nicht nur, sondern sogar dem leitenden Gedanken nach, diesen beiden Stücken anzuschieben. Zu dem ersten Theile dagegen besitzen wir keine Quelle; er ist seinem Inhalte nach nur sehr locker mit den beiden letzten Theilen verbunden und diese Verbindung ist wahrscheinlich erst später in das Stück hineingetragen. Die letzten Theile enthalten das Gegenstück zu Shakespeare's Richard II. und Heinrich IV.; wie diese Stücke die Erhebung des Hauses Lancaster, so behandeln sie die Vergeltung des Hauses York; der erste Theil dagegen behandelte in einer ursprünglichen Gestalt wohl nur die französischen Kriege unter Heinrich VI. und die inneren Zwiste, die die Verluste in Frankreich veranlaßten. Der Satyriker Thomas Nash spielt 1592 (in Pierce Penniless' supplication to the devil) auf ein Stück an, in dem, wie er sagt, der tapfere Talbot, der Schrecken der Franzosen, gleichsam vom Grabe erstanden auf der Bühne wieder triumphire. Ob nun diese Anspielung auf unser Stück oder auf einen

anderen Heinrich VI. geht, der, wie wir wissen, 1592 von Henslowe's Gesellschaft gespielt ward, so ist doch dieß in der That der wesentliche Gegenstand unseres Stückes; was sich auf den emporkommenden York und seine politischen Plane bezieht, ist fast ohne Zweifel von Shakespeare erst zugesetzt, um das Stück mit jenen beiden zu verbinden. Daß Shakespeare an dem Stücke anderen Antheil habe, als eben diesen, ist fast mit Bestimmtheit zu verneinen. Seit Marlowe's ausführlicher Abhandlung über die drei Theile von Heinrich VI. bis auf Dyce spricht man in England diesen ersten Theil unserem Dichter am liebsten ganz ab. Er sieht schon durch die außerordentliche Ostentation mit vielfältiger Gelehrsamkeit Shakespeare nicht gerade ähnlich; auch nicht in der Schreibart. Coleridge hieß die Rede Bedfords am Anfange des Stückes mit dem Blancverse in Shakespeare's ersten ächten Stücken vergleichen, und wenn man sie dann Shakespearisch finde, so werde er sagen, man habe Ohren, aber kein Ohr. Hat der Stoff den Dichter bewogen, sich das Stück zur Ergänzung der zwei folgenden Theile anzueignen, so ist ohne Frage sein Antheil daran ein sehr geringer. Daß er selbst, nach der damaligen Sitte, das Stück ursprünglich in Gesellschaft mit anderen Dichtern gearbeitet habe, ist uns nicht glaublich, weil ein Mann von dem Selbstgefühle Shakespeare's die ganze Unnatur dieses Gebrauches früh empfinden mußte. Wohl ist dagegen wahrscheinlich, daß das Stück, das er bearbeitete, verschiedene Hände

gleichzeitig beschäftigt hatte, weil sich deren mehrere ganz deutlich unterscheiden lassen.

Kein Stück ist so gut zu brauchen, um daran zu entwickeln, wie Shakespeare, sobald er Er selbst war, seine dramatischen Arbeiten **nicht schrieb**. Seine historischen Stücke folgen in den geschichtlichen Thatsachen meistens der bekannten Chronik von Holinshed und halten sich streng an Reihenfolge und Ordnung, alle Mythe verschmähend. Der erste Theil von Heinrich VI. dagegen folgt einer anderen historischen Erzählung (Hall) und nimmt aus Holinshed und anderen zum Theil unbekannten Quellen Einzelnes hinzu; sehr grobe historische Verstöße, Vermischung der Personen, eine merkwürdige Verwirrung in der Zeitrechnung, dazu eine Reihe von ganz ungeschichtlichen Zusätzen charakterisiren die Behandlung dieser Historie, wie sie sich Shakespeare nirgends erlaubt hat. Die Geschichte der Gräfin von Auvergne, die verdreifachte Feigheit Fastolfs, die Wiedereinnahme Orleans' durch Talbot, der Ueberfall von Rouen, die Gefangennahme Margaretens durch Suffolk sind lauter Erfindungen, zum Theil aus patriotischem Eifer hervorgegangen. Dergleichen schien nicht Shakespeare's sonstige Ansicht von einer dramatischen Historie zu sein, die er überall möglichst strenge an den ächten überlieferten Stoff band. Es kann nicht unsere Absicht sein, diese geschichtlichen Irrthümer auseinanderzusetzen, da wir Shakespeare's historische Stücke nicht unter diesem Gesichtspunkte betrachten; wir

dürfen einfach auf Courtenay's Commentarien über die historischen Stücke Shakespeare's (2 Bände) verweisen, wo diese Betrachtungsweise ausschließlich angelegt ist.

Nehmen wir das Stück rein aus dem dramatischen Gesichtspunkte und betrachten es als eine Bühnenarbeit, so bietet es, wie wir sagten, im Gegensatz zu Shakespeare's sonstiger Verfahrungsweise eine vortreffliche Lehre. Es ist hier keine Einheit der Handlung, ja nicht einmal wie in Perikles eine Einheit der Person. Faßt man die einzelnen Szenen scharf ins Auge, so fallen sie in der Art locker auseinander, daß man ganze Reihen davon ausscheiden kann, ohne das Stück dadurch schlechter, ja vielleicht sogar nicht ohne es dadurch besser zu machen: ein Versuch den man selbst in Perikles nicht weit treiben könnte. Dieß darf man nur oberflächlich inne geworden sein, um zu fühlen, wie sehr die dramatischen Kunstwerke vor Shakespeare entfernt waren von jenem strengen und planmäßigen inneren Bau, der eine Zerstückelung ohne Entstellung nicht zuläßt.

Man kann in diesem ersten Theile von Heinrich VI. die Szene zwischen Talbot und der Gräfin Auvergne (II, **3.**) weglassen, und das Stück verliert nur einen unwesentlichen dramatischen wie geschichtlichen Auswuchs.

Man kann die Werbung Suffolks um die gefangene Margarete ausscheiden, und man wird finden, daß dann V., **4.** mit V., **3.** zu Einer Szene viel natürlicher zusammen-

schmilzt; die Hinrichtung der Jungfrau, die jetzt ganz nutzlos aufgeschoben wird, schließt sich dem frühern an, ohne daß man auch nur eine Zeile zu ändern brauchte. Wäre diese Szene Zusatz, so müßte die damit in Zusammenhang stehende letzte Szene (V., 5.), in der der König Margareten zu seiner Gattin wählt, gleichfalls angeschoben sein. Man scheide auch sie aus, und man wird finden, daß das Stück alsdann mit dem Frieden Winchesters (V., 4.) einen vollkommenen, ja mit dem Hauptinhalte weit besser stimmenden Schluß hat.

Die Szenen von Talbots und seines Sohnes Tod (IV., 5. 6.) haben ohne Zweifel, da sie sich auf den Haupthelden beziehen schon in dem ursprünglichen Stücke gestanden, sind aber unmöglich von demselben Verfasser, der das Stück in seinen Haupttheilen geschrieben hat. Sie sind von einer lyrisch elegischen Färbung, an sich nicht ohne poetische Schönheit, aber völlig undramatisch. Ganz im Gegensatze von Coleridge und Collier würden wir gerade in dieser sentimentalen Ader die Feder Shakespeare's am allerwenigsten vermuthen.

Man kann die Szene von Mortimers Tod (II, 5.) und seinen politischen Unterricht an York herausheben, ohne sie zu vermissen. Die folgende erste Szene des dritten Aktes schließt sich dann enge an die früheren Zwiste an. Noch mehr: man kann die Szene im Tempelgarten, wo der Streit zwischen der rothen und weißen Rose anhebt, und dann Alles was im Folgenden auf diese Szene, auf York

und sein Thronverhältniß und seinen Streit mit den Lancasters Bezug hat, ausscheiden, und es bleibt dann erst ein einheitlicheres Stück übrig, das die französischen Kriege und jene Helden Talbot, Bedford, Salisbury behandelt, die sich Shakespeare hütete um seinen Heinrich V. zu schaaren, um ihm nicht Abbruch zu thun; und daneben die heimischen Factionen, die die Kämpfer in Frankreich entmuthigten und die den großen Fall der englischen Sache veranlaßten.

Selbst diese Ueberwirkungen des Factionsgeistes in dem Gang der französischen Kämpfe scheinen nicht alle in dem ursprünglichen Stücke gelegen zu haben. Das Eingreifen des Streites zwischen Sommerset und York in den Gang der Kriege und seine Einwirkung auf Talbots Tod scheint nach der ganzen Haltung der betreffenden Szenen ein Zusatz des letzten Bearbeiters. Talbot ist in Noth; die zwei Herzoge Sommerset und York werden von Lucy um Hülfe angegangen in zwei aufeinander folgenden Auftritten (IV., 3. 4.), die zwischen jenen elegischen Talbotsszenen in einem ganz anderen Style eingeschoben sind; sie weigern sich aus gegenseitiger Feindschaft; dadurch sieht Lucy voraus, daß Talbot zu Grunde gehen wird und beklagt seinen Fall gleichsam als schon geschehen. Nun folgt Talbots Todesszene; kaum ist Yorks Name, um eine flache Verbindung mit jenen beiden Szenen herzustellen, genannt dabei; von seinem Streite mit Sommerset nichts; über Talbots Leichnam erscheint dann Lucy und klagt nun

über seinen Tod in einem Tone, als ob er weder davon etwas gewußt noch auch nur geahnt habe!

Scheidet man alle diese Handlungen zwischen York und Sommerset, Mortimer und York, Margarete und Suffolk aus, und lies't sie abgetrennt für sich, so sieht man, scheint es, auf eine Reihe von Szenen, die Shakespeare's Vortrag in seinen historischen Stücken eben in der Art erkennen lassen, wie man sich denken würde, daß er am Anfang seiner Laufbahn geschrieben haben möchte. Hier ist der geschickte, witzige Gang der Rede und der Keim seiner bilderreichen Sprache, hier schon sind die feinen geistreichen Erwiderungen, die gewähltere Form der Ausdrücke; hier in Mortimers Todesszene und in der Lehre seiner tiefverstellten schweigenden Politik, die er York sterbend vererbt, ist, wie auch Hallam urtheilt, schon ganz die Shakespeare'sche Innigkeit und Menschenkenntniß in ähnlichen pathetischen oder politischen Szenen seiner anderen Stücke; Alles nicht in jener Fülle und Meisterschaft wie später, aber wohl in der Anlage, die die spätere Ausbildung errathen läßt. Die Szenen stechen dann entschieden ab gegen die trivialen langweiligen Kriegsszenen, und die wechselnd bombastischen und platten Zwiste zwischen Gloster und Winchester; die Einen wie die anderen halten sich ganz auf der gewöhnlichen Heerstraße historischer Poesie und haben freilich auch so noch des frischen poetischen Stoffes, wie ihn eine jugendliche Kunst spielend dahin wirft, genug, um Schillern in seiner Jung-

frau von Orleans einzelne schöne Züge, ja den Hauptgedanken seines Stückes zu liefern. Setzen wir für ausgemacht, Shakespeare habe alle jene Szenen erst eingeschoben, so kann man sich vollständig erklären, warum. Sie verbinden diesen ersten Theil, der sonst mit dem zweiten und dritten in keinerlei Verbindung gestanden hätte, auf das engste damit. Der York, der in den beiden letzten Theilen der Hauptheld ist, erscheint hier in seinen Anfängen mit seinen Ansprüchen; die Margarete, die neben ihm die vorderste Figur bildet, ist hier in ihrer Entstehung; die letzte Szene des ersten Theils ist auf das absichtlichste in engsten Zusammenhang mit der Anfangsszene des zweiten Theiles gesetzt. Den später geschriebenen Richard II. hat dann Shakespeare, wie er in einem geschichtlichen Gegensatze zu diesen Theilen Heinrichs VI. steht, auch in einen sehr sichtlichen dramatischen Bezug zu eben diesen zugefügten Szenen gesetzt. Wie dort das gefährliche Emporkommen des Hauses Lancaster von dem Zweikampfe Norfolks und Heinrichs seinen Ausgang nimmt, so hier der Streit der beiden Rosen von der Ausforderung zwischen Vernon und Basset; wie dort der schwache Richard den Lancaster erst zurücksetzt und bedroht, dann schont und durch Schonung ihn erhebt, so emancipirt hier der junge schwache Heinrich VI. den gekränkten, seiner Ehren beraubten York zu seinem eigenen Verderben. So hätte Shakespeare durch die Zugabe dieser Szenen zwar den ersten Theil Heinrichs VI., als ein abgetrenntes Stück ge-

sehen, noch loser gemacht als er schon ursprünglich war, aber er hat dagegen die drei Theile unter sich so verbunden, daß sie ein einheitliches Bild von der Regierung Heinrichs VI. und dem großen Zerfall der englischen Sache und zugleich in dem Emporkommen Yorks ein vollständigeres Gegenstück zu dem Emporkommen des Hauses Lancaster abgeben, zu dessen Schilderung er wahrscheinlich schon den Plan machte über der Bearbeitung eben dieser drei Theile von Heinrich VI.

Die beiden letzten Theile von Heinrich VI. betrachten wir füglich als ein einziges Stück, als eine dramatische Geschichtschronik in zehn Akten: weder der äußere Bau, noch ein innerer Gedanke hält beide Theile anders als mechanisch von einander getrennt. Die Vorgänge in Frankreich, die in dem ersten Theile den Hauptgegenstand bildeten, sind hier ganz in den tiefsten Hintergrund gedrängt; der Leser bemerkt kaum die knappen Stellen, wo wir erfahren, daß Sommerset nach Frankreich gesandt wird und diesen kostbaren Besitz für England völlig verliert. Der Inhalt beider letzten Theile ist der Kampf der Häuser Lancaster und York, das Versinken von Englands Macht unter dem schwachen heiligen Heinrich VI., und das Emporkommen Yorks, des Vaters jenes schrecklichen Richard III. Später, sagten wir vorhin, hat Shakespeare das Gegenstück zu diesem Werke geschaffen, die vorausgegangene Erhebung des Hauses Lancaster, das Emporkommen des ähnlich strebsamen schlauen Bolingbroke über

den ähnlich schwachen, weltlichen Richard II. Im zweiten Theile (VI, 1.) ist in einer Stelle, die Shakespeare's Eigenthum ist, ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Heinrichs VI. Fall die Sühne sei für den unrechtmäßigen Mord Richards II. durch die Lancasters. Aus andern Stellen läßt sich nachweisen, daß Shakespeare die Chronik von Holinshed bereits zur Hand hatte, als er die Originale der beiden letzten Theile Heinrichs VI. umschuf: er mochte die ganze Geschichte des Kampfes der beiden Häuser gleich über dieser ersten seiner historisch-dramatischen Arbeiten übersehen, ihren poetischen und historischen Werth erkannt und früh den Plan zu dem Cyklus historischer Stücke gefaßt haben, den er bald nach dieser Arbeit in den neunziger Jahren, man kann sagen beherrscht von Einem einzigen Gedanken, ausgeführt hat.

Wir haben bereits gesagt, daß Shakespeare in den beiden letzten Theilen Heinrichs VI. zwei Stücke, die mit großer Wahrscheinlichkeit Robert Greene zugeschrieben werden, nur überarbeitet hat. Die Originale sind erhalten und neuerdings von Halliwell in den Schriften der Shakespeare Gesellschaft herausgegeben*). Sie mit Shake-

*) Ihre Titel sind: The first part of the contention betwixt the two famous houses of York and Lancaster und the true tragedy of Richard duke of York; die ältesten Drucke sind von 1594 und 1595, und tragen nicht Shakespeare's Namen. Die Tragödie vom Herzog von York ist von den Dienern des Grafen Pembroke gespielt worden, für die Greene, aber Shakespeare niemals schrieb. Nach Shakespeare's Tode sind 1619 beide Stücke mit seinem Namen zusammengedruckt von

speare's Bearbeitungen zu vergleichen, heißt in die innerste Werkstätte seines jugendlichen poetischen Genius hineinblicken. Hätten diese beiden Stücke nichts gethan, als Shakespeare's Auge auf die höhere geschichtliche Welt hinüber gelenkt, so wären sie schon dadurch in der Geschichte seines Geistes von der entschiedensten Bedeutung.

Für die englische Bühne war es ein außerordentliches Glück, daß sie bei ihren ersten Entwickelungen auf die Stoffe der inländischen Geschichte fiel. Man darf vielleicht behaupten, daß die spanische Bühne nur aus dem Grunde in ihrer Entwickelung hinter der englischen zurückblieb, weil sie dieser geschichtlichen Widerlage ganz entbehrte. Die Quellen, aus welchen die Dramatiker anderweitig zu schöpfen gewohnt waren, waren die Ritterromane des Mittelalters, alte Mythen und Geschichtssagen, Novellen und Volksbücher von abentheuerlichem Inhalte: in diesen erzählenden Ueberlieferungen war die Unnatur groß, der Ungeschmack größer; die Kunst der dramatischen Dichter war schwach; wo der Stoff ihrem freien Erfindungsvermögen viel Raum ließ, artete das Geschaffene in Verzerrungen aus; so entstanden solche Werke wie Titus und Perikles. Indem sich aber nun die Dichter auf die naiven und schlichten

---

einem Pavier, der auch andere zweifelhafte und unächte Stücke Shakespeare's gedruckt hat. Tiecks Ansicht, daß diese Stücke Shakespeare's Werk seien, in einer älteren ursprünglichen Gestalt, theilt heute Niemand mehr.

Chroniken ihrer heimischen Geschichte warfen, fanden sie in jenen Bürgerkriegen einen großen, mächtigen Stoff, eine Natur die ihnen gleichartig war, ein handelndes Volk das sie kannten, vortretende Charaktere die ihnen verständlich waren, sie fanden die psychologische Wahrheit fertig und vorräthig, an der sie in ihren romantischen Versuchen vergeblich herumriethen. Gerade als Shakespeare zu dichten anfing trieb dieses vaterländische historische Drama, wie wir oben sahen, den ersten Saft. Unter diesen ersten Historien nannten wir die beiden Stücke von Greene über Heinrich VI.; sie sind fast der ganzen Reihe der vorshakespeare'schen Stücke dieser Gattung theils durch den Stoff, theils durch die dichterische Behandlung überlegen. Die Chronik der Geschichte ist in ihnen oft nur übertragen und trocken in Szene gesetzt, aber gerade dieß bringt nur um so lebhafter den Werth zu Tage, der an und für sich in einem bedeutenden, der einfachen Natur entlehnten Stoffe gelegen ist.

Die deutschen Leser kennen diese beiden Stücke nicht und können sie daher auch nicht mit Shakespeare's Ueberarbeitung vergleichen; es ist aber nöthig, daß wir von ihnen sprechen, wie sie in ihrer ursprünglichen Gestalt sind, um zu zeigen, was sie Shakespeare darboten, was in ihnen das anregende für seine historischen Dramen gewesen war, und was er in seinem Heinrich VI. (2. u. 3. Thl.) hinzuthat.

Wenn Tieck sagt, im Plane lasse sich nichts bei

Shakespeare, selbst sein Edelstes und Bestes nicht, mit der Geschichtstragödie von Heinrich VI. vergleichen, und es wachse darin der Geist immer mit dem Gegenstande, wenn Ulrici die Composition wahrhaft Shakespearisch und die Urtheile derer thöricht findet, die diese Stücke des Dichters nicht völlig würdig finden, so verrathen sie, daß sie Stoff und Form nicht trennen und daß sie die Chroniken, denen diese Dramen folgen, nicht mit der dichterischen Behandlung verglichen haben. Von Plan und Composition kann in einem Stücke nicht viel die Rede sein, welches unter wenigen Ausnahmen und Irrthümern dem Gange der Chronik einfach folgt, die verschiedenen Schichten des Stoffes eben wie die Chronik nacheinander abschält, und wie die Chronik eine Reihe von Scenen anführt, die, wie die Anekdote von dem Waffenschmied und dem lahmen Simpcox, nur in einem sehr losen Verbande mit dem großen Gange des Ganzen stehen. Wer die Erzählungen von Hall und Holinshed neben Heinrich VI., sei es dem von Greene oder dem von Shakespeare liest, der wird die sehr genaue Abschrift des erzählten Textes selbst an Stellen gewahren, wo er sie am wenigsten vermuthet hätte. Der ganze, so volksthümlich humoristisch gehaltene Aufstand von Cade im zweiten Theile liegt schon so sehr in der geschichtlichen Quelle vor, daß selbst die einzelnen Reden der rohen Rebellen, die mehr als Alles Eigenthum des Dichters scheinen sollten, sich zum Theile wörtlich in der Chronik von St. Albans finden, wie sie Stow in seiner Erzäh-

lung von Wat Tylers und Jack Straws Aufstande anführt. Einzelne hochpoetische Stellen, die Prophezeihung Heinrichs VI. über Richmond, die kecke Antwort des gefangenen Prinzen von Wales, die Ermordung des jungen Rutland u. A. sind nicht nur der Chronik entlehnt, die letztere Scene macht auch bei Holinshed einen ergreifenden poetischen Eindruck. Wo nach Tiecks Ausdruck mit dem Gegenstande der Geist in diesen Stücken wächst, ist es nur weil dieß in dem Stoffe auch in der Chronik der Fall ist; man darf nur dem zweiten Theile gegenüber bei Holinshed die Stellen nachlesen, wo nach Glosters Ermordung die Geschichte anfängt reicher und fesselnder zu werden, eben wie das Drama auch. Der Stoff ist eben das Große und Anziehende in diesen Stücken und er ist es auch in der schlichtesten geschichtlichen Form. Das Schauspiel dieser großen Lawine des Zusammensturzes aller Kräfte im Staate, in dem vaterländischen Staate, diese Auflösung aller Bande, dieses Chaos, in dem Unthat die Unthat verschlingt, Verbrechen aufsteigt über Verbrechen und eine unerbittliche Nemesis den frevelnden Menschen dicht auf den Fersen folgt, dieß Alles hat in sich einen mächtigen Zug, der den Dichter emporreißt, mehr als er von dem Dichter geschaffen zu werden brauchte. Das Gemälde von dem allmähligen Schwinden aller Staatskräfte ist ein Bild rein geschichtlicher Wahrheiten und großer Erfahrungen in natürlicher Folge weit mehr, als ein Entwurf dichterischer Schönheiten, die durch harmonische Ineinander-

fügung wirken; was ihm aber den tiefen, den Wirkungen der Kunst gleichen Eindruck auf das Gemüth verleiht, das ist die moralische oder poetische Gerechtigkeit, die wir in dem Dichtwerke nicht vermissen wollen, und die in dem Geschichtswerke des obersten Meisters nirgends vermißt wird, wo, wie in allen Revolutionszeiten, die Triebfedern, Handlungen und Schicksale der Menschen offener vor uns da liegen. Wir sehen im zweiten Theile zuerst den Protektor des Reichs an seiner eigenen Schwäche und sein Weib an ihrem verbrecherischem Hochmuthe zu Grunde gehen. Sie fallen durch die Kabalen des verfeindeten, in dem schlechten Zweck aber verbündeten Adels, der seit Richard II. England's Unheil gewirkt hatte, seit dessen Aufkommen, wie Cade sagt, kein fröhliches Leben mehr in England war. Hier allerdings hat der Dichter in That und Strafe der geschichtlichen Wahrheit etwas nachgeholfen: es ist nicht geschichtlich erwiesen, daß Humphrey durch Suffolk und Winchester ermordet, noch daß Winchester in Gewissensqual darüber gestorben sei. Der Fall Suffolks aber und die Rebellion von Cade ist ganz dargestellt als eine verschuldete Strafe der Aristokratie, als eine Erhebung der leidenden unteren Klassen gegen den Druck, die Gewissenlosigkeit und die Härte des Adelsregimentes. Diese Volksherrschaft ihrerseits sehen wir dann schleunig in ihrer eigenen Raserei und Thorheit untergehen: die gepredigte kommunistische Gleichheit beginnt ja auch damit, daß Cade sich selbst und Andere zu

Rittern schlägt und das Abscheulichste aller Adelsprivilegien für sich verlangt. Auf den Trümmern des schlau benutzten Adels und des aufgehetzten Volkes erhebt sich nun York zu der Würde eines neuen Protektors, gestützt auf eigene Kraft und Klugheit, auf Volksgunst und auf kriegerische Thaten und Verdienste. Am Ziele seiner Bestrebungen läßt er sich zum Meineide verleiten, und die Rache folgt auf dem Fuße: er fällt mit einem seiner Söhne, Rutland, einen erschütternden Fall. Der König selbst, der in thatloser Schwäche und beschaulicher Frömmigkeit zwischen dem Zerfalle aller Dinge als ihre letzte Ursache, halb unzurechenfähig, steht, wird nun auf Verführung der Königin auch seinerseits meineidig und fällt in die Gewalt und unter das Schwert seiner Feinde. Aus dem Blute Rutlands und des Prinzen von Wales entspringt dann eine neue Saat von rächenden Schicksalen. Es fällt der Clifford, der jenen gemordet, es wankt der Eduard auf dem Throne, der bei des Prinzen Ermordung anwesend war, es fällt der tapfere Warwick, der zuletzt aus persönlicher Gereiztheit seiner alten Parthei noch untreu wird. Durch alle diese Unfälle und Straffälle geht die Königin Margarete unangetastet wie eine Schicksalsgestalt hindurch, um die feinste Rache der Nemesis zu erfahren: als eine Gefangene auf den Thron von England gekommen, als eine Bettlerin beritten geworden, hetzte sie nach dem Sprüchwort das Pferd zu Tode, und sieht all ihre Glorie zu eigener Qual überlebend zu Grabe gehen; die Quelle aller

dieser Leiden, soll sie dieselben bis auf die Hefe ausleeren. Diese ganze Entwickelung nun aber, das sieht man wohl, ist nur Geschichte und nicht poetischer Plan und Composition; diese Handhabung der Gerechtigkeit selbst, die so planmäßig und dichterisch aussieht, ist der Chronik einfach entnommen. Bei der Stelle wo der Prinz von Wales (3r Thl. V, 5.) von den Clarence, Gloster, Grey, Dorset und Hastings erstochen wird, machen die Chroniken von Hall und Holinshed die ausdrückliche und nachdrückliche Bemerkung gleichmäßig: „für diese ruchlose That hätten die meisten der Thäter in ihren späteren Tagen den gleichen Kelch getrunken, in Folge der verdienten Gerechtigkeit und gebührenden Strafe Gottes.“ In diesem Geiste schrieb man damals und schreibt man in jeder ursprünglichen Zeit die Geschichte überall. Dieser Gedanke ist nachher von Shakespeare in Richard III. an den Schicksalen eben jener Thäter ganz im Einzelnen, ganz mit dem gleichen Nachdrucke ausgeführt worden. Wollte man pragmatisirend verfahren, so könnte man vermuthen, Shakespeare habe aus diesem Stücke und aus dieser Geschichte von Heinrich VI. die Forderung der poetischen Gerechtigkeit in seine Kunst herübergenommen; sie ist gleich in der Fortsetzung Heinrichs VI., in Richard III., fast zu grell gehandhabt, um überall dichterisch schön heißen zu können; es ist dieser Forderung in allen späteren Dichtungen Shakespeare's mit der größten Gewissenhaftigkeit und in vielen Stücken mit einer bewunderswürdigen Feinheit genügt.

Sie ist, diese Forderung, in jedem Falle nicht aus einem Systeme der Aesthetik noch aus dem Vorbilde alter Meister in des Dichters dramatische Kunst eingegangen, sondern rein aus derselben Beobachtung der menschlichen Natur und Geschicke, zwischen denen auch jede ältere naive Geschichtschreibung die enge Verbindung erkennt, die den Menschen überall als den Schmied seines eigenen Schicksals zeigt.

Diesen bedeutenden Stoff der Geschichte nun hat Robert Greene in seinen beiden Stücken, wenn sie von ihm sind, mit Verständniß ergriffen, aber sehr ungleich behandelt. Die ungleiche Behandlung richtet sich rein nach der Bedeutung der Materie und ihrer Ausführung in den Geschichtsquellen, die ihm vorlagen; Beweis genug, wie wenig künstlerische Gestaltung dabei im Spiele war. Und hier liegt der große Unterschied dieser und der Shakespeare'schen Historien, daß in diesen letzteren, wo sie auch der Chronik mit gleicher Treue folgen wie Greene's Heinrich VI., der Dichter gerade dort gewöhnlich am größten hervortrit, wo ihn die Chronik verläßt. Im zweiten Theile des Greene'schen Heinrich VI. ist in dem dritten Akte eine tüchtige und kräftige Anlage; die Volksscenen von Cade's Aufstande sind voll von jener glücklichen humoristischen Lebendigkeit, welche die englische Volkspoesie überhaupt auszeichnet. Im dritten Theile ist der erste Akt, der Fall Yorks, in einem hohen Pathos und ohne die herkömmlichen Uebertreibungen der älteren dramatischen

Schule gehalten; in den Reden Yorks und Margaretens konnte Shakespeare die ächte Sprache großer Leidenschaften lernen und er fand sich hier nicht, wie an den meisten anderen bewegteren Stellen der beiden Stücke, bewogen, Vieles von seinem eigenen hinzuzugeben. In dem zweiten Akte, wo sich Yorks Söhne emporraffen, herrscht durchgängig eine treffliche Kriegskraft vor, und auch hier hat Shakespeare mit dem richtigsten Gefühle seine bessernde Hand zurückgehalten. Von dem dritten Akte an aber, und besonders im vierten und fünften, wo sich gleichsam an dem schwachen wollüstigen Eduard und seiner Bettelkönigin die Geschichte von Heinrich VI. noch einmal im Kleinen abspiegelt, beginnt eine Staatsaction ohne viele pathetische Bewegung; mechanisch und eilig folgen sich die Scenen, ohne weiter ein fesselndes Interesse zu erregen; sie sind knapp selbst bei Shakespeare, der sich gleichwohl alle Mühe gegeben hat, aus den noch viel knapperen, skelettartigen, fragmentarischen Scenen bei Greene etwas zu machen, ihren Inhalt zu dehnen, die sonderbare Hast zu dämpfen, mit der der erste Dichter zum Ende will. Noch in Shakespeare's Bearbeitung kann der Leser diese dilettantische Naivetät beobachten. In der achten Scene des vierten Aktes geht Warwick eben nach Coventry, und im selben Augenblicke weiß das Eduard, als ob sie sich auf der Treppe begegnet wären; V, 5. wird der Prinz von Wales getödtet und in der nächstfolgenden Scene weiß es bereits der Vater. Die Eiligkeit zum Ende ist so groß,

daß sie sich in stehenden Redensarten förmlich ausdrückt. Die Fragen: was fehlt nun noch? was folgt? was bleibt noch übrig? wiederholen sich in den beiden letzten Akten zu verschiedenen Malen. Ungleich, wie dem Gesagten zufolge der geschichtliche Stoff in Scene gesetzt ist, sind auch die Charaktere gezeichnet. Was dem Dichter aus der Geschichte mit starken Zügen entgegen trat, das behandelte er, wie die Materie überhaupt, mit offenem Verständniß und theilweise mit glücklicher Vorliebe; der Volksliebling Warwick, der Schöpfer und Vernichter von Königen, der kohlschwarzhaarige, der stotternde, polternde Günstling und Förderer der Yorks war eine solche Figur, die sich von selbst schrieb und spielte; für jene haarbuschigen Heldenspieler, die Hamlet persiflirte, eine dankbarste Rolle. Jener Cardinal Winchester, voll Ehrgeiz und Priestertücke, mit den rothfunkelnden Augen und dem von Haß geschwollenen Herzen, das zuletzt in der Pein des Gewissens aufbricht; jener trotzige, insolente Aristokrat Suffolk, der genuß- und selbstsüchtige Verkäufer von Englands Eroberungen, unwürdig im Glück, in der Gefahr stolz gehoben und in den Tod gehend mit der Würde und der Erinnerung an jene großen Männer des Alterthums, die in ähnlicher Weise durch niedere Hände gefallen sind, dieß waren solche Charakterformen, denen ein Dichter wie Greene gewachsen war. Auch York und die Frauenrollen, auf die wir zurückkommen, sind vortrefflich gehalten. Die tiefer angelegte Natur eines Humphrey dagegen ist zwar auch

mit sicherer Hand ergriffen, aber meist nur umschrieben, so daß der meisternde Bearbeiter, Shakespeare, wenn nicht eigentlich zu ändern, so doch überall das blos Angelegte auszuführen fand. Eine so zarte heilige Gestalt dagegen wie Heinrich VI. ist bei dem früheren Dichter ganz im schweigenden Hintergrunde geblieben und hat erst bei Shakespeare Leben und Seele erhalten. Ungleich also sind die Charaktere, ungleich ist die Organisation der einzelnen Partieen, ungleich ist auch der poetische Vortrag. An einzelnen Stellen nicht ohne große und natürliche Bewegung, sind die Stücke im Ganzen trocken und mager; nirgends so ungeschickt, daß Shakespeare viel wegzuwerfen nöthig gehabt hätte, aber auch an sehr wenigen Stellen so in natürlicher Fülle, daß er nichts hinzuzuthun gefunden hätte. Wie in der Charakteristik der Personen, so ist in dem Vortrage mancher starke und glückliche Pinselstrich, aber ohne Schmelz und Verarbeitung der Farben; an Assonanzen, Wort- und Reimspielen ist der Dichter nicht arm; manche sprichwörtliche Stelle von allgemeiner Wahrheit, manches vortreffliche poetische Bild blickt mitten aus versificirter Prosa heraus, und es ist eine Eigenthümlichkeit dieser Bilder und Gleichnisse, daß sie sehr viel von Jagd, Thieren und Thiereigenschaften hergenommen sind, daß sich viele gleichsam physiologische Concepte darunter finden, wo in dem harten Geschmacke des Titus Andronicus menschliche Organe, Lippen, Mund oder Augen belebt und in oft ekeln Verrichtungen breit ausgemalt werden.

An diese so beschaffenen Stücke trat nun Shakespeare heran, um sie nach der Sitte der Zeit, die durchaus nicht als Plagiat galt, durch eine Verarbeitung seiner Bühne anzueignen. Er that es mit der Ehrfurcht eines Schülers, dieß verräth sich in der Scheu, zu streichen; er that es mit der Geschicklichkeit der künftigen Meisterschaft, dieß verräth sich an dem Drange der Verbesserung, die ihn fast keine Zeile stehen ließ, wie sie stand. Vieles von den Härten des Zeitgeschmacks ist auch bei ihm zurückgeblieben, ja das Aehnliche von ihm zugefügt worden. Die Freude am Gräßlichen und Blutigen blickt nicht allein aus jener Trauer Margaretens über Suffolks Kopf und der Schilderung Warwicks von der Leiche des ermordeten Humphrey, die Shakespeare bei dem früheren Dichter vorfand, sondern auch aus jenen Worten heraus, die Eduard an Warwick richtet (V, 1): „diese Hand um dein Haar gewunden, soll, weil dein Kopf noch warm ist und neu abgeschnitten, mit deinem Blute in den Staub schreiben" u. s. w., die von Shakespeare herrühren. Vieles von jener hyperbolischen Poesie des italischen Geschmacks, dem in Shakespeare's Erzählungen gehuldigt ist, begegnet auch hier; deren meistes Theil Beschreibung, Häufung künstlicher Epitheta, falsche Affectation des Antiken in mythologischen Bildern und gelehrten Citaten ist. Der Schwulst in jenen Stellen, wo von einem Ocean voll Salzthränen und von den verschlingenden Tatzen des Löwen die Rede ist, ist oft gerügt worden; die weitgesuchte, überspannte

Liebessehnsucht der Königin Margarete (II, 2) erinnert ganz an den Styl der Lucretia. Im Ganzen aber hat der natürliche, einfach geschichtliche Stoff hier, wie überhaupt, den Dichter aus eben dieser unnatürlichen und verkünstelten Redeweise herausgerissen. Seine Neigung zu seltener, ungewöhnlicher, geschrobener Rede, die Fülle von Figuren und Bildern, der Schwung seiner poetischen Anschauung hat ihn im Ganzen nirgends zu Ueberschwenglichkeit geführt, sondern sie diente ihm nur, dem dürren Geripppe seines Vorgängers Fleisch und Blut zu geben. Der natürliche Gedankengang, die Fülle des Gefühls, die Ordnung, in der sich die Leidenschaft entwickelt und ihre Ausdrücke sich bewegen, Alles, worin sich die eigentliche Kraft des Dichters offenbart, stellt ihn, wenn man vergleicht, neben Greene wie einen geborenen Meister. Man lese das Original fast an jeder bewegteren Stelle, man wird es, wenn nicht schlecht und fehlerhaft, doch fast überall dürftig und mangelhaft finden; was man dunkel vermißt und entbehrt, das hebt uns der ächte Dichter aus der Seele heraus und setzt es mit einzigem Maaße und natürlichem Gefühle hinzu. Es ist ein fester Stamm, an dem er sich aufrankt, in dem er aber durch seine umgebende Wärme gleichsam Blüthen und Blätter erst zum Ausschlagen treibt. Wer die Originale von Greene mit Shakespeare vergleichen kann, der lese im zweiten Theile die Scene zwischen Gloster und seiner Frau (II, 4) und achte, wie dort in den Reden der Herzogin die Gedanken unna-

türlich springen und wie Shakespeare mit verbindenden Mittelgliedern die Lücken auszufüllen versteht. Man lese (II, 3, 1) den Anschlag zum Sturze Humphrey's, wie die Königin dort mit der Berathung plump und ohne Vorbereitung hereinbricht, wie dagegen Shakespeare den Weg dahin glättet und ebnet. Nachdem Humphrey ermordet ist (III, 2), hat die Königin dort nur den einfachen Gedanken der kalten Ueberlegung: ich stand mit Gloster schlecht, man wird glauben, ich tödtete ihn. Aber Shakespeare läßt sie die Künste weiblicher Verstellung entfalten, und indem sie die bewegte Brust hinter Selbstbeklagung birgt, welch Aufgebot leiht er ihr von Falschheit, Täuschung und Heuchelei! Man folge ihm von da vorzugsweise zu den Selbstunterredungen des listigen York. In seinem ersten Monologe legt er bei Greene in kalter Berechnung seine politischen Plane auseinander; er berichtet dürftig wie der Chronist über die thatsächlichen Verhältnisse; keine Regung des Gefühls, keine lebendige Anschauung der Lage. Dieß beflügelt Shakespeare durch poetischen Schmuck, durch Züge des Charakters, durch Fülle der Rede, durch Veranschaulichung der Verhältnisse; man erfährt nicht allein, daß York den Volksmann Cade zur Rebellion gebrauchen will, sondern auch wer Cade ist und warum er ihn zu dieser kühnen Rolle gebrauchen kann. Eben so haftet York in einem weiteren seiner Monologe (III, 1) bei Greene an dem einfachen faktischen Berichte und der nächstliegenden Betrachtung: Ich brauche Truppen, ihr

gebt mir sie, ich werde sie gebrauchen. Was aber Shakespeare hinzuthut, ist die dort mangelnde Empfindung und Leidenschaft, das Leben in dem starren Körper, das, was hier und später die Meisterschaft seiner Monologe ausmacht: die treibenden Vorstellungen einer tief von Ehrgeiz aufgewühlten Seele, die arbeitsame Geschäftigkeit eines Gehirns, in dem sich die aufstrebenden Gedanken jagen, deren jeder von Würde träumt, das ist, wie es natürlich ist, das Gemälde des alleinstehenden, mit sich selbst verkehrenden Mannes, und nicht die kalte Herzählung der Thaten, die in der Zukunft liegen, deren Beweggründe allein dieser seiner einsamen Gegenwart angehören. Dort erhält man den Eindruck, als ob der frostige Berechner sogar seinen Ehrgeiz planmäßig entwürfe wie seine Thaten, während hier die bewegende Kraft seiner Seele, ihn selber bemeisternd, arbeitet, über den Hindernissen und Förderniſſen seiner Entwürfe brütet und die Handlungen leichthin vorbildet, zu denen sie den Willen und die Thatkraft spornt und aufreizt.

Man fühlt wohl aus dem Gesagten, daß es vorzugsweise die Entwickelung der Charaktere ist, wobei Shakespeare's Talent in dieser Vergleichung der beiden Werke ans Licht springt. Eine Reihe der Charaktere des Stückes interessirte ihn nicht viel; es ist merkwürdig und zeugt gleich hier von Shakespeare's natürlicher Neigung, allem Trivialen aus dem Wege zu gehen, daß darunter die dankbare Heldenrolle des Warwick obenan steht. Diesen Cha-

rakter, denselben Volkshelden und Volksgünstling, denselben Königsschöpfer und Vernichter, denselben in Heftigkeit stotternden, im Selbstgefühl ruhmredigen Kriegsmann hat er nachher im Percy geschildert und dieses glorreiche Gegenstück müssen Tieck und die Lobredner dieser Stücke vergleichen, wenn sie deren Verhältniß zu dem vollendeten Dichter genau bestimmen wollen. Den Cardinal Winchester und den Herzog von Suffolk hat Shakespeare nach den angelegten Umrissen ausgezeichnet, ohne große Sympathien für diese Figuren, nicht ohne einzelne Meisterstriche, die ihn verrathen würden, wenn man ihn als den Bearbeiter nicht kennte: wo in dem alten Stücke Suffolk die Mörder Humphrey's fragt, ob sie ihn befördert, da charakterisirt Shakespeare den Mann mit der schneidend herzlosen Frage, die in der von Tieck besorgten Uebersetzung verloren geht: „Nun, habt ihr dieß Ding befördert?" Den vortrefflichen Gegensatz der beiden Mannweiber, Leonore und Margarete, fand Shakespeare vor; an diesen beiden Charakteren hat Greene mit dem meisten Glücke und Fleiße gearbeitet; sogar die thatsächlichen Verhältnisse, die Liebe Margaretens zu Suffolk, ihr Antheil an Glosters Morde, ihr Zank mit Leonore, die Ohrfeige, die sie ihr giebt, sind erfundene Züge. Die Eifersucht und der Haß zwischen der reichen besitzstolzen, ehrgeizigen Herzogin von unbesieglicher Seele und der emporgekommenen Bettlerin von boshaft grausamer Naturart ist vortrefflich schon von Greene motivirt. Der rachsüchtige, furienartige,

aller Selbstbeherrschung bare Charakter der Königin, deren unveränderliches, larvenartiges Gesicht die Starrheit ihrer Seele ausdrückt, ist in der Scene von Yorks Tod, wo sie in maaßlosem Uebermuthe, der Grausamkeit froh, wie die Katze über der Maus spielt, in grellen, aber treffenden Zügen geschildert; mit diesem Kieselherzen in etwas zu versöhnen, hat ihr Greene wahres, vielleicht zu weiches Gefühl für Suffolk, den Schöpfer ihres zweideutigen Glückes, gegeben. Hier hatte Shakespeare wenig hinzuzuthun, das Wenige ist vortrefflich im Geiste der Anlage. Man vergleiche nur achtsam in der Scheidescene Leonorens von ihrem Gatten jenen eingeflochtenen Zug: wie der ehrgeizigen Frau nach ihrem Falle das Fingerdeuten der Menschen das Schrecklichste ist, und wie sich ihr zügelloser weltlicher Ehrgeiz plötzlich in Todessehnsucht verkehrt hat. Und in der Rolle der Königin achte man auf jenen Abschied von Suffolk: dort schmäht sie ihn erst feig, daß er keine Flüche über ihr Schicksal habe, und als er in Wuth ausbricht, kehrt ihre Besinnung wieder, und ahnungsvoll sagt sie, diese Flüche prallten wie der Schuß einer überladenen Kanone auf ihn selbst zurück. Wer Shakespeare's Richard III. gegenwärtig hat, wird finden, wie der bearbeitende Dichter die spätere prophetische Margarete jenes Stückes hier schon entwickelt. Charaktere von feinerem Zuschnitte, die Shakespeare's feinere Natur in Anspruch nahmen, sind Gloster und Heinrich VI. Gloster tritt hier im zweiten Theile verschieden von dem

Gloster im ersten Theile auf, was uns allein bestimmen würde zu glauben, daß der erste Theil nicht auch von Greene herrührt. Der zweite Theil leiht Glostern die großen Eigenschaften einer vollendeten Milde und Herzensgüte, salomonischer Weisheit, Freiheit von jedem Ehrgeiz, strenger brutusartiger Gerechtigkeit im Amte gegen Jedermann, selbst gegen sein Weib, mit der er gleichwohl in seinem privaten Charakter ihre letzte Schmach gutmüthig theilt. Die Größe seiner Selbstbeherrschung, die in Gegensatz gegen die zügellose Leidenschaft seines Weibes gebracht ist, hat Shakespeare mit einem seiner glücklichen Züge ins Licht gehoben. In dem heftigen Auftritte (II, 1, 3.), wo sein und seines Weibes Fall vorbereitet wird, geht er bei Greene ab und kommt wieder ohne Grund; Shakespeare erklärt dieß als einen absichtlichen Gang, mit dem der loyale Mann seine Aufregung und Hitze zu dämpfen suchte. Es ist zu viel edle und stille Größe auf Humphrey gehäuft, als daß sein Fall nicht verletzen müßte, der nur eine Ausführung der Fabel von dem Lamme ist, das dem Wolfe das Wasser getrübt haben sollte. Shakespeare's Zuthat ist es, daß er in den Kranz seiner Tugenden die thörichte Sicherheit auf seine Unschuld flicht, die ihn ins Verderben führt, die ihn sorglos läßt unter den Verfolgungen seiner Feinde, obgleich er wußte, daß Yorks ehrgeiziger Arm nach dem Monde griff; im Momente seines Falles wird er zu spät scharfsichtig und erkennt sein Schicksal und das des Königs voraus. Daß Schwäche ein Laster

sei, hat Shakespeare in diesem Charakter angedeutet und in Heinrich VI. näher ausgeführt. Diese Figur hat er eigentlich ganz ausgebildet; Greene schob den König wie die Chronik als eine Null schweigend zurück, aber Shakespeare zog ihn hervor und zeichnete seine Nichtigkeit. Ein Heiliger, dessen Bücherherrschaft England verdarb, mehr gemacht zum Pabste als zum König, mehr für den Himmel passend als für die Erde, ein König, wie Shakespeare zusetzt, der mehr wünscht ein Unterthan zu sein als je ein Unterthan wünschte König zu werden, ist er in seiner Unthätigkeit der Quell aller Unthaten, die das Reich zerrütten. Sanftmuth macht Räuber kühn; mit diesem Satze ist der Schwäche des Königs der Stab gebrochen und Shakespeare zeigt das anschaulich in seinen Verhältnissen zu den Einzelnen und zu dem Gonzen. Den verfolgten Protektor (dieß Alles sind Shakespeare's Ausführungen) vertheidigt er (II, 3, 1.) mit Beredsamkeit und läßt ihn hernach doch fallen: dieß stellt seine Unmacht bestimmter heraus. Als Humphrey abgeführt wird, leiht das ältere Stück dem König zwei trockene Verse, wo Shakespeare in langer Rede das Bild der Schwäche meisterhaft entfaltet, wo er den machtlosen Mann sich selbst der Kuh vergleichen läßt, die hülflos ihrem Kalbe nachblökt, das zur Schlachtbank geführt wird. Als man hernach (III, 2) geht, um nach dem ermordeten Herzoge zu sehen, hat das ältere Stück wieder nur zwei kahle Verse für Heinrich, dieweil ihm Shakespeare ein bewegtes Gebet in den Mund legt,

und in allem diesem die Regung vorbereitet, in der sich hernach der König an dem tapfern Warwick aufrankend zu einem Akt der Strenge gegen Suffolk aufzuraffen vermag. So wie hier der fromme König seinem geliebten Protektor gegenüber die frömmsten Thaten der Dankbarkeit und Anhänglichkeit ungeübt läßt, so vergißt der Heilige dem Reiche gegenüber seine heiligsten Pflichten: er wird meineidig aus Schwäche, er enterbt seinen Sohn aus Schwäche, und thut so was das Thier nicht seinen Jungen geschehen läßt; er gibt sich, nachdem er sich eingebildet, er müsse die Sünden des Lancasterschen Hauses büßen, in fatalistischem Gleichmuthe dem blinden Geschicke preiß, und während der Bürgerkrieg wüthet, wünscht er sich (III, 2, 5.) in einem ganz von Shakespeare eingeschobenen Monologe zum Hirten, in die Ruhe der Beschaulichkeit und einfacher Pflichterfüllung zurück. Jene abstrakten Bilder des Bürgerkriegs, wo der Sohn den Vater, der Vater den Sohn erschlagen hat, die Scenen die unsern Schiller so mächtig berührten, hat das ältere Stück schon in dürftigen Umrissen, aber Shakespeare hat sie erst durch seine Ausführung sprechend gemacht und durch ihre Verbindung mit jenem idyllischen Monologe des Königs ihnen erst ihre Tiefe gegeben, wo sie ihn an die höhere Pflichterfüllung in seiner königlichen Stellung mahnen, die er in seinem ruhesüchtigen Egoismus vergißt.

Kann dieser Heinrich VI. Shakespeare's eigene Schöpfung heißen, so fand er dagegen seinen Richard Gloster

schon in dem dritten Theile ganz vorbereitet. Den aufstrebenden Sinn seines Vaters, den Adlerblick in die Sonne, den vollendeten Ehrgeiz, die Gleichgültigkeit gegen die Mittel zum Zwecke, die Tapferkeit, den Aberglauben, der die Stimme des Gewissens bei ihm vertritt, die fertige Verstellungskunst, das Schauspielertalent eines „Roscius", die treulose Politik eines Catilina, leiht ihm schon Greene in seinem Stücke. Wie vortrefflich aber Shakespeare auch hier nachgearbeitet hat, sehe man in dem Monologe (III, 3, 2.), wo die ehrgeizigen Entwürfe des Mannes mit seinen Gaben, sie zu verwirklichen, Rath pflegen; es ist das Gegenstück zu dem ähnlichen Monologe des Vaters York, (II, 3, 1.) und läßt voraus empfinden, wie weit der Sohn über den Vater hinausgehen werde. Die Hauptfigur der beiden Stücke, Richard York, ist fast durchgängig so gehalten, als ob in ihm die Natur des schrecklicheren Sohnes sollte vorgebildet, als ob er als der geistige Vater jenes Richard III. sollte geschildert werden. Fern gesuchte Politik, Arglist und Verstellung eines besonnenen, in sich fest entschlossenen Mannes mischen sich bei ihm nicht in dem Grade, aber in der Art ganz in demselben scheinbaren Widerspruche wie bei Richard, mit Derbheit, Unlust zum Schmeicheln, Unfähigkeit zum Kriechen, mit bitterer und lauter Unzufriedenheit. Mit derselben Sicherheit und Ueberlegenheit wie Richard ist er jetzt bereit, eine Entscheidung auf die Spitze des Schwertes zu stellen, und ein andermal, die Karten schweigend zu mi-

schen und die Zeit in Geduld zu erwarten; von demselben Strebsinne und Ehrgeize sind beide gleich beseelt. Von der gleichen Gunst der Natur beglückt wie der Vater, würde der Sohn Richard dieselben guten Eigenschaften entwickelt haben, die dem Vater zu seinen gefährlichen Gaben hinzugeliehen sind. Häßlich, verbildet und verachtet, ohne ein Recht auf den Thron und ohne eine nahe Aussicht auf die Befriedigung seiner königlichen Entwürfe, wie Richard ist, vergiftet sich sein fressender Ehrgeiz selbst; in dem Vater, der die Blüthe der Ritterschaft von Europa heißt, der von seinem Rechte überzeugt und auf seine Verdienste stolz ist, ermäßigt sich die Strebsamkeit in eine gesetzlichere Form. Bei dem Tode seines Sohnes Rutland bricht seine bessere Natur mit Gewalt zu Tage. Er ist ehrlich genug (II, 5, 1.), auf die vorgespiegelte Ungnade seines Feindes Sommerset hin sein Heer entlassen und seine Söhne zu Geißeln geben zu wollen; er ist mäßig genug, und er erscheint, wenn er unverführt von seinen Söhnen geblieben wäre, bereit, seine Thronansprüche bis zu Heinrichs VI. Tode auszusetzen, den er dem Laufe der Natur nach nicht erleben würde; er arbeitet für sein Haus, und nicht wie Richard für sich. Seine Ansprüche und die seines Hauses, mit denen er sich gegen den rathlosen und thatlosen Heinrich aufwirft, gründet er nicht auf das boshaft gesteigerte Bewußtsein persönlicher Ueberlegenheit, wie nachher Richard, sondern auf ein gutes Recht, auf seine Gunst im Volke, auf seine Verdienste in Frankreich

und Irland, auf seine vaterländischen Absichten Frankreich zurückzuerobern. Er fühlt sich Heinrich gegenüber königlicher an Geburt, an Art und Gesinnung. Er spricht vergeltend an den Lancasters die Worte aus, nach denen einst Bolingbroke feiner an Richard II. gehandelt hatte: wer nicht zu herrschen weiß, der soll gehorchen. Dieser Gegensatz Yorks gegen Heinrich VI. bewegt die beiden Stücke. Der Gedanke, wie sich die Ansprüche des erblichen Rechtes eines unfähigen Königs, der das Vaterland in den Abgrund stürzt, zu den Ansprüchen des persönlichen Verdienstes verhalten, welches das Vaterland vom Ruine errettet, dieser Gedanke springt aus dem gegeschichtlichen Stoffe von Heinrichs VI. Regierung unwillkührlich heraus; der Dichter der älteren Stücke hat ihn unsicher ergriffen, Shakespeare hat ihn mehr verstanden und verfolgt. In der Bearbeitung dieser beiden Stücke wird dieß nicht auffallend sichtbar. Shakespeare ist hier zu mechanisch und furchtsam der Anordnung des Ganzen Schritt für Schritt gefolgt; auch hier muß man sagen, das Drama gebiert diesen Gedanken, nicht daß dieser Gedanke, wie es sein sollte, das Drama geistig durchdringe und dadurch eigentlich belebe und schaffe. Dieß ist aber in dem Gegenstücke der Fall, das Shakespeare später diesem Heinrich VI. mit vollendeter Meisterschaft gegenüber und vorangestellt hat: in der Erhebung des Hauses Lancaster, in Richard II., Heinrich IV. und V. Dort werden wir finden, wie Shakespeare den Stoff mit dem Geiste be-

herrscht und ordnet; hier ist die Materie in aller Weise das Vorwaltende und Gebietende; und in diesem Gegensatze liegt in zwei Worten der Werth dieses Heinrich VI. gegen jene späteren Werke unseres Dichters vollkommen bezeichnet.

Es hat Jedermann zu aller Zeit gefunden, daß in Heinrich IV. Shakespeare mehr Er selbst ist, als in Heinrich VI.; bei Vergleichung seiner Bearbeitung der beiden letzten Theile dieser Historie muß man übrigens eben so bestimmt zugestehen, daß hier mehr ist als Marlowe und Greene. Dieß hat man gleich bei dem Erscheinen derselben unter den Zeitgenossen empfunden. Es knüpft sich nämlich an diese Stücke und ihre Umarbeitung eine interessante Notiz, aus der wir mit die ersten Winke über Shakespeare's dramatische Wirksamkeit in London erhalten und die uns zugleich gewahren lassen, mit wie eifersüchtigen Blicken die dichtenden Zeitgenossen auf den neuen Nebenbuhler hinsahen. Robert Greene, den man eben aus den folgenden Mittheilungen für den Verfasser der beiden letztbesprochenen Stücke fast mit Gewißheit hält, starb im Jahre 1592, vor welche Zeit nicht allein sein Heinrich VI. sondern auch Shakespeare's Umarbeitung fallen muß. Der sterbende Dichter ließ einen Brief zurück, den sein Freund Chettle unter dem Titel: „für einen Groschen Witz, erkauft mit einer Million Reue“ 1592 herausgab und der an Beider dramatische Freunde Marlowe, Lodge und Peele gerichtet war. Der sterbende Freund er-

mahnt sie darin reuig, allen Verkehr mit dem Schauspielwesen aufzugeben, und dieß unter anderen in folgenden Worten: „Niedrig gesinnte Menschen ihr drei, wenn ihr euch mein Elend nicht warnen laßt; denn an keinem von euch kleben diese Kletten so fest wie an mir; jene Puppen, meine ich, die aus unserem Munde reden, jene Narren in unsere Farben gekleidet. Ist es nicht seltsam, daß ich, dem sie Alle verbunden waren, daß ihr, denen sie alle verbunden waren, wenn ihr in den Fall kommt, in dem ich jetzt bin, von ihnen plötzlich werdet verlassen werden? Ja traut ihnen nicht! Denn da ist ein Krähen-Emporkömmling, geschmückt mit unseren Federn, der mit seinem

„Tiegerherzen in Schauspielerhaut gehüllt"

sich dünkt, er sei wohl fähig einen Jamben ausbombasten zu können, wie der Beste von euch; und der als ein absoluter Johannes Factotum in seiner Meinung der einzige (Shake-scene) „Bühnenerschütterer" im Lande ist. O könnte ich eueren seltenen Geist erbitten, in ersprießlicheren Berufen zu arbeiten, und diese Affen euere vergangene Herrlichkeit nachahmen zu lassen." Die Stelle spricht mit deutlichem Wortspiele von unserm (Shakespeare) „Speererschütterer"; sie spricht von ihm als einem Emporkömmling, als einem Johannes Factotum, der er der Blackfriarsgesellschaft, aus der noch 1589 Georg Peele zu der Gesellschaft des Lord Admirals übertrat, als ihr einziger Dichter gewesen sein mochte. Die Stelle sagt von ihm, er habe sich mit fremden Federn geschmückt, mit „unsern Federn", ein Beweis,

daß diese Stücke von mehreren dieser Dichter oder von Greene allein sind; denn daß gerade eine Aneignung und Umarbeitung dieser Stücke gemeint ist, geht aus dem parodirten Verse hervor, der ähnlich („o Tiegerherz in Weiberhaut gehüllt") im dritten Theile Heinrichs VI. vorkommt. Shakespeare, scheint es, hat sich über diesen Ausfall beschwert. Chettle der Herausgeber der Greeneschen Schrift entschuldigte denselben, es scheint gerade so weit er Shakespeare angeht, in einer Abhandlung, die den Titel „Gutherzens Traum" (Kindhearts dream) führt. Darin heißt es unter Anderem, einer oder zwei Schauspieler hätten Greenes Brief als eine Beleidigung genommen. Mit keinem davon sei er bekannt gewesen; mit dem Einen sei es ihm einerlei ob er es je werde; den anderen habe er nicht so geschont, wie er es seitdem wünschte gethan zu haben. Denn er habe selbst gesehen, daß sein Benehmen nicht weniger friedlich (er meint, schriftstellerischem Hader entgegen) sei, als er selbst ausgezeichnet in seiner Schauspielkunst. Ueberdieß, fügt er bei, haben mich verschiedene angesehene Männer über die Rechtschaffenheit seiner Handlungsweise berichtet, die seine Ehrenhaftigkeit bezeugt und über seine heitere Anmuth im Schreiben, die seine Kunst beweißt. So hätten wir denn hier ein erstes Zeugniß, das Shakespeare in seiner neuen Laufbahn als Dichter, als Spieler und als Mensch gleich große Ehren zugesteht.

Die Komödie der Irrungen und die Zähmung der Widerspänstigen.

Dürfen wir die beiden Lustspiele, die Irrungen und die Widerspänstige, zu den Werken der ersten Periode Shakespeare's zählen, wo er von fremden Originalen abhängig erscheint, so sieht man, wie der junge Dichter sich gleich, ohne einseitige Vorliebe, gleichsam ohne Wahl, in glücklicher Mannichfaltigkeit an allen Gattungen und Stoffen versuchte. Er hatte im Titus eine heroische Tragödie, im Perikles ein romantisches Schauspiel, im Heinrich VI. eine Historie bearbeitet; in den Irrungen eignete er sich ein Intriguenlustspiel an und in der Widerspänstigen eine Komödie, die halb Intriguen- und halb Charakterstück ist, und von der aus er zunächst den Uebergang zu dem eigentlichen Charakterlustspiel fand. Daß nun die Widerspänstige dieser frühesten Periode wirklich angehöre, dafür spricht allerdings bis jetzt nur die innere Evidenz; die Irrungen aber sind nach einer Anspielung in dem Stücke (III, 2.) zur Zeit der französischen Bürgerkriege gegen Heinrich IV. (1589—93) geschrieben, wahrscheinlich bald nach 1591, als Essex zu Heinrichs IV. Beistand geschickt ward, und fallen also unbestritten in diese erste Zeit.

Der Komödie der Irrungen liegen bekanntlich die Menächmen von Plautus zu Grunde, die Shakespeare in

einer englischen Uebersetzung, wahrscheinlich von W. Warner, lesen konnte, ein Buch, das aber erst später als Shakespeare's Stück geschrieben scheint und (1595) gedruckt ist, und, außer der Grundlage des Stoffes, in Sprache und Vortrag keinerlei Aehnlichkeit mit Shakespeare's Stück hat. Man weiß, daß eine Historie der Irrungen (history of errors) im Anfange der 80er Jahre und früher am englischen Hofe gespielt worden ist; möglich, daß dieß schon eine Bearbeitung des Plautinischen Stückes war, die Shakespeare sich und seiner Bühne angeeignet hat. Wie weit in diesem Vorläufer unserem Dichter vorgearbeitet sein mochte, ist natürlich nicht zu sagen. Gegen Plautus aber ist sein Stück innerlich und äußerlich gehoben. Dort ist es nicht viel mehr als eine Farce. Coleridge hat auch Shakespeare's Stück so genannt; aber uns scheint keineswegs mit dem gleichen Rechte. Wir werden uns hüten, einer Komödie, deren Inhalt ganz auf eine Reihe heiterer Zufallspiele gebaut ist, allzutiefe Philosophie unterzulegen, wie z. B. von Ulrici geschehen ist; wir müssen überall in unserer Erklärung vermeiden, in die Werke unseres Dichters etwas hineinzutragen, was ihm fremd war, wir müssen nicht schwere Gebäude der Auslegung auf ein leichtes Fundament von Dichtung aufbauen. Gleichwohl scheint uns in den Irrungen jener Zug Shakespeare'schen Tiefsinnes, mit dem er jedem flachsten Stoffe der Novelle oder sonstigen Ueberlieferung eine große innere Bedeutung und Wahrheit ab-

zuringen wußte, in einem ersten Beispiele vorzuliegen, in dem uns die feine geistige Beziehung, die der Dichter der Materie abgewonnen hat, um so merkwürdiger auffällt, je derber und kecker alles Aeußere der Fabel behandelt ist. Was die äußere Anlage und Intrigue des Stückes bildet, die Irrungen und Verwechslungen, die aus der Aehnlichkeit der beiden Zwillingspaare entstehen, sind bei Shakespeare noch viel weiter getrieben und unwahrscheinlicher auf den Zufall gebaut, als bei Plautus. Bei diesem ist nur Ein Bruderpaar, deren Einer nicht einmal weiß, daß sie einerlei Namen führen, die beide nicht wissen, daß sie sich ähnlich sind: so sind die Irrungen einfacher und möglicher gemacht. Nach Shakespeare's Anlage dagegen muß der Vater dem Einen Sohne von der Aehnlichkeit, die er bei der Geburt mit seinem Bruder hatte, gesagt haben. Daraus brauchte allerdings noch nicht zu folgen, daß sich eben diese Aehnlichkeit unter den Erwachsenen erhalten habe; wohl aber mußte die Namensgleichheit dem suchenden Syrakuser immer vorstehen: daß die Leute in Ephesus ihn kennen und mit Namen nennen, mußte ihm um so mehr auffallen und ihn stutzig machen, als mit seiner Erkennung in Ephesus Lebensgefahr für ihn verbunden ist. Die Unwahrscheinlichkeiten seiner Quellen und Ueberlieferungen zu tilgen, ist sonst überall ein Bestreben gewesen, das Shakespeare's Menschen- und Seelenkenntniß mit am schärfsten charakterisirt; hier ist in dieser äußeren Beziehung kaum ein Versuch dazu gemacht. Es ist nur der Ort

der Handlung, Ephesus, gleich anfangs als der verderbte Sitz aller Gaukler und Beschwörer, Charlatane und Betrüger dargestellt, und der gutmüthige Syrakuser Antipholus wird dann auch unter den Verwickelungen, die sich allerdings bis zur Katastrophe hin, bis zum Ende des vierten Aktes, in einer meisterhaften Weise steigern, so weit getrieben, daß er sich eher für behext hält, als daß er auf die einfache Vermuthung kommt, auf die ihn der eigentliche Zweck seiner Reise immer und immer wieder hätte führen müssen.

Aber was denn in diesen äußeren Beziehungen an geschickter Begründung versäumt ist, fällt doch kaum in die Wage, wenn man sieht, welche innerlichen Bezüge dem ganzen wunderlichen Handel dieser Verwechslungen und Verwickelungen von dem Dichter gegeben worden sind. Diese komischen Theile sind auf einen ganz tragischen Hintergrund gezogen, der den tollen Scenen im Vordergrunde gar keinen Eintrag thut, sie vielleicht nur um so mehr hervorhebt, aber doch jeden Augenblick bedeutsam genug vortrit, um den flachen und flauen Eindruck gar nicht aufkommen zu lassen, den das Stück machen würde, wenn es in der That nur eine Posse wäre, deren Kern wie Schale die Verwechslung jener ähnlichen Brüderpaare bildete. Die Feindseligkeiten und Mißverständnisse zwischen Syrakus und Ephesus bilden den hintersten helldunkeln Grund, auf dem das ganze Gemälde in seinen tragischen und komischen Theilen aufgezogen ist. Diese

letzteren sind kaum fesselnder und spannender zu nennen, als jene ersteren. Das Schicksal des gefangenen Vaters, der seine verlorenen Söhne sucht, der in einem Werke der Liebe begriffen dem Tode verfällt, dessen inneres Leiden zuletzt (V, 1.) bis zu dem Grade steigt, daß er sich von dem wiedergefundenen Sohne nicht erkannt sieht und verleugnet glaubt, hebt das Stück weit über den Charakter einer bloßen Farce empor. Sehr zarte innere Beziehungen knüpfen diesen tragischen Theil mit dem komischen aufs geistigste zusammen; Beziehungen, welche der Dichter in die überkommene Fabel, wie er später immer pflegte, mit jener Totalität seiner geistigen Natur verwebt hat, daß man schlechterdings im Zweifel bleibt, ob er mehr in dunkelem Instinkt oder mit vollem Bewußtsein dabei verfuhr. Wir blicken in eine Doppelfamilie und ihre früheren und jetzigen Schicksale hinein, in welcher ganz eigenthümliche, nicht blos äußere, sondern auch innere Irrungen Statt haben. In dieser Familie liegen seltsam die Gegensätze von Familiensinn und schweifendem Geiste neben einander, erzeugen wechselndes Glück und Unglück, und bewirken trotz innerer Seelenverwandtschaft und Familienanhänglichkeit Störungen und Zerwürfnisse, und trotz äußerer Aehnlichkeit Entfremdung und Verwirrung. Der alte Aegeon erzählt in der vortrefflichen Exposition des Stückes die Geschichte der Doppelgeburt beider Zwillingspaare. Er war vor ihrer Geburt von seiner Frau weggereist nach Epidamnum; die Frau eilte ihm, ihrer Entbindung nahe,

von Syrakus dahin nach. Was sie bewegen konnte, das hat der Dichter weniger im Dunkel, als zu errathen gelassen; nur soviel hat er angedeutet, daß es, wenn auch ein zärtlicher, doch ein eigenmächtiger Schritt war; und das andere ist von selbst klar, daß der Schritt jene gegensätzlichen Eigenschaften des Familiären und zugleich des Unhäuslichen in sich schließt. Geschah es aus Argwohn und Eifersucht, jener Eigenschaft, die, in sich von eben so gegensätzlicher Natur, die Liebe stört und doch nur in Liebe ihre Quelle hat? Man sollte es glauben; denn diese Aemilia weiß nachher so eindringlich warnend und strafend von dieser Untugend ihrer Schwiegertochter zu predigen. Sie gebiert nun in Epidamnum ihre Zwillinge, und aus Stolz auf dieß Paar bewirkt sie, wieder gegen die Meinung ihres Gatten, die Heimreise, auf der sie jener Schiffbruch überfällt, der Mann und Frau, Mutter und Vater, und mit jedem je ein Paar der Zwillinge, ihre Söhne und deren Pflegebrüder und künftige Diener trennt. Die Syrakuser Familie, der Vater und Ein Sohn fühlen nach langen Jahren die Wirkungen jenes Familienzuges wieder; der Sohn geht sieben Jahre auf Reisen, um die Verlorenen, Mutter und Bruder, zu erforschen, wiewohl er die Thorheit einsieht, einen Tropfen im Meere suchen zu wollen; den Vater zieht die gleiche Liebe, Aufopferung und Thorheit wieder diesem Sohne nach: es wirkt ein lebhafter Trieb in ihnen, wie einst in der Mutter, die Familie zu vereinigen, und eben dieser Trieb trennt sie

immer mehr und droht sie zuletzt sogar gewaltsam und auf immer zu trennen. In der Familie in Ephesus, zwischen dem verschlagenen Antipholus mit der Mutter und seinem Weibe Adriana gibt es eine andere Irrung, zu der schon in Plautus' Menächmen die Anleitung gegeben ist. Die Frau ist eine Keiferin (shrew) aus Eifersucht; sie quält ihren schuldlosen Mann und raubt sich muthwillig seine Liebe, sie treibt ihre Empfindlichkeit, die sich an ihr selber rächt, bis zu Selbstvergessenheit und Verleugnung aller Weiblichkeit. Und diese moralische Irrung führte geradezu die äußerlichen Irrungen zwischen den beiden Brüdern herbei, bis zuletzt auf Einer Stelle durch die zurückgezogene, erfahrene Mutter Aemilia dieses innere Mißverständniß geheilt und jenes äußere aufgeklärt wird, beides mit dem gleichen Gewichte. Der Leser fühlt wohl, wie schön durch diese fein verschleierten, tieferen Beziehungen selbst dem abentheuerlichen komischen Theile des Stückes ein höherer Werth verliehen ist, als daß man von dem Stücke den Eindruck einer flachen Posse davon tragen könnte.

Es ist nicht unmöglich, daß auf den Punkt des Zerwürfnisses dieser Familien durch die Eifersucht und die zänkische Natur der Frauen von dem Dichter nicht allein ein ästhetischer, sondern auch in Folge persönlicher Sympathieen ein pathologischer Nachdruck gelegt ist. Wir sagen das blos als eine Vermuthung, auf die wir nicht viel Werth legen wollen; es ist auch sehr möglich, daß das, was uns durch ein sonderbares Zusammentreffen auffällt,

bloßer Zufall ist. Wir haben oben erfahren, daß Shakespeare unglücklich verheirathet war; wir deuteten auch schon an, daß gerade in seinen ersten Jugenddichtungen die Eindrücke und Erfahrungen, die er aus diesem häuslichen Verhältnisse mit nach London nahm, hervorzublicken schienen. In Heinrich VI. fand er zwar die männischen Weiber Margarete und Leonore bei seinem Vorgänger schon vor; er hat aber ihre Charaktere mit vielen sprechenden Zügen schärfer gezeichnet. Und wie beredt läßt er seinen Suffolk am Schlusse des ersten Theils, in einer Scene, die wir als sein Eigenthum vermutheten, gegen die neigungslosen Heirathen eifern: denn gezwungene Ehe ohne Liebe sei nichts anderes als eine Hölle, ein Leben voll Zwist und Hader, dieweil ihr Gegentheil ein Segen sei und ein Vorbild von dem Frieden des Himmels. Hier in der Komödie der Irrungen weckt er der eifersüchtigen Zänkerin Adriana das Gewissen, als Aemilia den geglaubten Wahnsinn ihres Mannes ihr Schuld gibt, ihrem giftigen Schreien und Schmähen, mit dem sie ihm Mahl und Schlaf störte und ihn der Schwermuth und Verzweiflung preisgab. Ihr gegenüber hat er ihre sanfte Schwester gestellt, die erst gehorchen lernen will, ehe sie lieben lernt, die aus dem Beispiele des Thierreiches die Lehre nimmt, daß die Frau billigerweise dem Manne untergeordnet ist, der unter Sorgen und Mühe den Unterhalt des Lebens beschafft. In der Zähmung der Widerspänstigen, einem Stücke, das seiner vollständigen, inneren

und äußeren Verwandtschaft nach fast gleichzeitig mit den Irrungen entstanden scheint, schildert Shakespeare dann, wie die shrew (ein Wort, das uns im Deutschen abgeht) an der Schwelle der Ehe zu ziehen sei und wie sie zu der Einsicht durch Bändigung gebracht wird, die der sanften Luciana natürlich ist. Ihre Rede am Schlusse des Stückes, die der Leser nachsehen muß, spricht das Verhältniß von Weib zu Mann, wie es Shakespeare ansah, in scharfen Zügen aus. Der Denkart jener Zeit ist dieß ganz gemäß; unserem verbildeten Gefühle ist es Uebertreibung, der gezierten Huldigung gegen das weibliche Geschlecht wird es Barbarei scheinen. Was allzu nachdrucksvoll und stark scheinen möchte, gibt dort der Widerspruchsgeist der Redenden hinzu, und in dem Dichter mag die eigene bittere Erfahrung hinzu geholfen haben. Es ist gewiß auffallend, daß Shakespeare diese unweibliche Charakterform in ihren ehelichen Bezügen nie wieder geschildert hat; es ist, als ob er sich in diesen Stücken seiner Eindrücke hätte entladen wollen, wie er zunächst in einer Reihe erotischer Stücke seine Liebesader ausblutet. So wäre es wohl möglich, daß diese Erstlingsproducte in des Dichters persönliche Existenz an diesen Stellen verwachsen wären, daß sie, ebenso wie Göthe's Mitschuldige mit ihrem abstoßenden Inhalte, auf inneren Erfahrungen des eigenen Lebens beruhten.

Die Zähmung der Widerspänstigen hat mit der Komödie der Irrungen namentlich in den Theilen, die

Petruccios und Katharinens Verhältniß nicht betreffen, eine schlagende Familienähnlichkeit. Die römische Schule, die Manier, in welcher die Italiener des 16. Jahrhunderts, die Ariost und Machiavelli, die plautinische Komödie erneuerten, sah schon Schlegel diesem Theile des Stückes richtig ab. Sie erklärt sich ganz einfach dadurch, daß Shakespeare in eben diesem Theile wesentliche Züge aus den Untergeschobenen (suppositi) von Ariost entlehnt, die 1566 von Gascoygne ins Englische übersetzt waren. Wie die Figur des Zwick in den Irrungen, so sind hier der Pedant und der Pantalon Gremio (dieses Beiwort ist ihm ausdrücklich geliehen) reine Figuren der italienischen Komödie, und die Art wie die schwachen Väter geprellt werden, wie Lucretia und Tranio einen falschen Vater einführen, der ganze Intriguentheil des Stücks, ist völlig in dem Geschmacke dieser Schule ausgeführt. Wie in den Irrungen, so treten die langen sogenannten doggrel (Knittel) Verse und die Sprache des alten vorshakespeare'schen Lustspiels darin hervor, wie nur noch einigemale in den ersten, mit diesem ungefähr gleichzeitigen, selbstständigen Lustspielen, den Veronesern, verlorener Liebesmühe u. a., wie in den Stücken der reifern Periode Shakespeare's nie wieder. Wie dort ist der Vortrag ungleich, der Dialog oft ungelenk; einzelne andere Stellen dagegen an gutem Geschmacke, an Gewandtheit des Verses und der Sprache dem ausgebildeten Style des Dichters gleich. Wie dort ist auf die äußere Wahrschein-

lichkeit der Fabel und Verhältnisse wenig Rücksicht genommen. Wie in den Irrungen der ephesische Tranio, so ist hier der winzige Grumio die rohere Gestalt eines natürlichen Narren, wie sie Shakespeare nur in seinen ersten Lustspielen mit so viel Vorliebe aufzuführen und auszuführen liebt. Wie in den Irrungen, so ist auch hier in dem Theile, der sich um die Werbung Lucentio's um Bianca dreht, die Kunst der Charakteristik unausgebildet: der alte reiche Werber Gremio, der schnüffelnde Vater Minola, sind von jenen flachen stehenden Charakteren aller Intriguenkomödien; und so ist in den Irrungen zwischen dem heftigen ephesischen Antipholus, der seinen tölpelhaften Dromio herkömmlich prügelt, und dem sanfteren Syrakuser, mit dem sein witziger Diener mehr auf dem Fuße eines Spaßmachers steht, nur ein allgemeiner Charakterunterschied gezogen. In beiden Stücken ist die Nähe des Dichters bei seinen Schulreminiscenzen auffallend; kein anderes unbestrittenes Stück von Shakespeare bietet für seine Belesenheit und Gelehrsamkeit so viele Belege wie die Zähmung. In der Anrede des syrakusischen Antipholus an Luciana (V, 2.) in der er sie Sirene nennt und sie fragt, ob sie ein Gott sei, ist ein rein homerischer Anklang; dieselbe Stelle mit demselben Eindruck findet sich in der Zähmung (V, 5.) wieder, wo Katharina, als sie den Vincentio anredet, eine ähnliche Stelle aus Ovid gebraucht, die dieser dem Homer entlehnt hat, und wo der antike Ton noch durch die vierte Hand nachklingt. So

entschiedene Aehnlichkeiten und Manieren der ersten Zeit hätten längst entscheiden sollen, dieß Stück in die früheste Periode des Dichters zu setzen. Das fühlten auch alle Kritiker; so Malone und bei uns Delius; aber selbst auch Collier, der (in seiner Geschichte der englischen dramatischen Literatur) mehrere Hände an dem Stücke beschäftigt glaubte. Es ist unzweifelhaft, daß des Dichters eigene Hand mehrfach daran beschäftigt war. So wie wir das Stück jetzt lesen, muß später hineingearbeitet sein, wie wir ja auch von anderen Stücken, von Ende gut Alles gut und dem Sommernachtstraum mit Gewißheit annehmen. Allzu deutliche Anspielungen weisen auf spätere Stücke gleichzeitiger Dichter, die Einleitung auf Fletcher's women pleased hin, ein Stück das nicht vor **1604** geschrieben ist. Daß der Name Baptista in der Zähmung richtig als ein Mannsname, dagegen im Hamlet als ein Frauenname gebraucht ist, war Collier ein Beweis, daß die Comödie später als Hamlet (**1601**) geschrieben sei. Wer aber die Feinheit erwägt, mit der Shakespeare um eben diese Zeit, in Viel Lärmen um Nichts die beiden Figuren des Petruccio und der Catharina gleichsam in einer höheren Sphäre wiederholte, der wird nie glauben, daß derselbe Dichter um dieselbe Zeit dieses Stück ursprünglich gearbeitet habe.

Die Hauptfigur unseres Lustspiels (the shrew) gehörte zu den Lieblingsgegenständen einer frohsinnigen, lachlustigen Zeit; Gedichte und Schwänke erzählten von keifischen Weibern; in einer Farce, Tom Tiler und sein

Weib, wurden die Leiden eines unterjochten Ehemanns schon 1569 von Kindern aufgeführt; in Chettles Griseldis bildet die Episode von dem wälschen Ritter und der shrew, die er heirathet, das Gegenstück zu der geduldigen und sanften Heldin des Stücks. Von einem Unbekannten existirt dann die Zähmung einer Widerspänstigen, das Stück auf welches Shakespeare seine Zähmung der Widerspänstigen gründete. Das ältere Stück ist 1594, wo es aber schon mehrmals aufgeführt war, gedruckt; dieß hindert nicht, daß es geraume Zeit älter sei. Es ist in einer bekannten Sammlung von Steevens (six old plays) abgedruckt worden. Der intriguenhafte Theil des Stücks ist darin viel roher als bei Shakespeare; auch wo die Scene beibehalten ist, ist sie weit plumper in dem Originale. Die Auftritte eines heiteren Schlags, wie die zwischen Katharina und Grumio und die mit dem Putzhändler und Schneider, sind am meisten so vorbereitet, wie sie geblieben sind. Der Abstand zwischen dem bombastischen Pathos der Scenen zwischen den Verliebten und den gemeinen Unflätigkeiten der burlesken Parthieen ist so groß, daß man auch hier wieder inne wird, was der Dichter selbst in seinen gröberen Erzeugnissen Alles verschönert hat. Es ist ganz unbegreiflich wie Tieck, der auch dieses ältere Stück für eine erste Anlage Shakespeare's selber hielt, nicht fühlen konnte, daß hier einzelne Ausdrücke sind, für welche Shakespeare's Feder, wie unfein sie unserem Geschlechte vorkommen mag, zu allen Zeiten zu keusch war. Die Ver-

gleichung beider Stücke weist nicht ein Verhältniß aus, wie das des Shakespeare'schen Heinrich VI. zu Greene's, sondern der Dichter hat durch die durchgehende Veredlung von Stoff und Form dieses Werk zu seinem Eigenthume gemacht.

Wir deuteten schon an, daß die Zähmung der Widerspänstigen aus zwei gegensätzlichen Theilen besteht. Die Geschichte des gebildeten, philosophischen Lucentio, der, von Studentenstreichen voll, doch wenigstens vielleicht auch um Lernens Willen nach Padua kommt, begleitet von einem gewandten Diener, der auf dem Fuße ist mit seinem Herrn die Rolle tauschen zu können, seine schlaue und feine Werbung um die wohlgezogene Bianca, „aus der Minerva spricht" und die in allen feinen Künsten bewandert ist, bildet, wie wir sagten, ein Intriguenspiel von feinerer Anlage im italienischen Geschmacke. Das andere Gegenstück hierzu, die Werbung des groben Petruccio um die zänkische Katharina, ist ein ächtes Volks-Charakterspiel. Mit diesem letztern Theile, dem Mittelpunkt des Stücks, wollen wir uns allein beschäftigen, um zu sehen, wie der Dichter den Uebergang aus der flacheren Personenzeichnung, die man in allen Intriguenstücken gewöhnt ist, zu der gründlichern Entwickelung der Charaktere macht, durch die er uns weiterhin in seinen Werken überall verwöhnt hat.

Der Handel zwischen Petruccio und Katharina läßt sich zu einer bloßen Posse, und zwar zu einer ganz gemei-

nen, er läßt sich bis in den Koth herabziehen, wenn man will. Es ist traurig zu sagen, daß ein Mann wie Garrick das wirklich gethan hat. Er hat das Stück unter dem Titel Katharina und Petruccio zu einem Spiele von drei Akten zusammengezogen, hat den feineren Theil, die Intrigue der Werbungen um Bianca, der dem lärmenden Inhalte des übrigen ein Gegengewicht hält, herausgestrichen und den derben Rest in eine plumpe Karrikatur herabgewürdigt. Das Spiel des Paares war nach dem Gebrauche, der nachher stehen geblieben ist, ein roh ausgelassenes: Woodward spielte damals den Petruccio in solcher Wuth, daß er seine Mitspielerin (Ms. Clive) mit der Gabel in den Finger stach und als er sie von der Bühne wegreißt zu Boden warf. So wird das Stück noch jetzt in London als eine Schlußfarce, mit allen widerlichen Ueberladungen einer ganz gemeinen Possenreißerei gegeben, selbst nachdem 1844 in Haymarket das ächte Stück wieder in Scene gesetzt und mit Beifall gegeben worden ist.

Wenn ganz England in Garricks Rücken stände, so würden wir dreist behaupten, daß unsere Komödie von dem Dichter nicht so gemeint war. Das Stück ist holzschnittmäßig allerdings behandelt; der Gegenstand, falls er nicht in pedantische Moralisation fallen soll, erträgt gar keine andere Behandlung. Selbst in dem gewöhnlichen Verkehr wird die Frage von der Unter- oder Ueberordnung des Weibes immer in übertreibenden Scherz ge-

zogen; der derbe Humor mußte dem Gegenstand seine Färbung geben. Den beiden Figuren, um die es sich handelt, geht der Schmelz höherer Naturen ab; das mußte so sein, denn unter anders gearteten konnte das Verhältniß nicht Statt haben. Der werbende Mann, Petruccio, ist aus grobem Thone geformt; er kommt nicht wie Lucentio um des Studierens willen nach Padua, sondern um Geld zu heirathen; schon das ist bezeichnend genug. Man bietet ihm diese reiche Widerbellerin an, im Scherz, und er geht, das sieht selbst sein Grumio durch und sollte also von einem geschickten Spieler nicht ungesehen bleiben, in einer Art launiger Renomisterei darauf ein. Von feiner Art und Sitte ist er nie gewesen; er geht schlecht gekleidet einher; seine Diener auf den kleinsten Anlaß am Ohr zu ziehen und zu prügeln, ist ihm geläufig; dabei ist er aber gereist und erfahren, hat die Menschen kennen und zu behandeln gelernt. Die Keiferin zu bändigen kann ihn nicht schrecken, da er sich bewußt ist, neben männlicher Kraft die Spiele des Scherzes und der schmeichelnden Galanterie zu verstehen und im äußersten Falle das Feuer der Widerspänstigen nicht wie ein Wind nur schüren, sondern wie ein Sturm ausblasen zu können. Er ist Soldat, Jäger und Seemann, jedes Eine schon genug, um eine schroffe Mannheit auszubilden, eine disciplinarische Natur, die unnahbar und imponirend ist. Er wird von Katharina mit einem Holzapfel verglichen, und ich wüßte auch nicht, womit man gewisse harthäutige muskel-

stramme Gesichter gedienter Soldaten sprechender verglei=chen könnte.

Katharina, um die er zu werben unternimmt, ist eine böse Hummel, ein Füllen das aus den Strängen schlägt, kurz angeknüpft, rasch und zufahrend, aber voll guten Kernes, an deren Wesen Petruccio schon darum Gefallen hat, weil ihr am rechten Orte, wie im letzten Akte der Wittwe gegenüber, das gerade Herz rücksichtslos überläuft. Sie ist von dem Vater verzogen, ein unartiges Kind, das nicht bitten und danken kann, das seine sanfte Schwester mißhandelt, sie bindet und schlägt. Auf die Spitze ihres zänkischen Wesens ist sie getrieben durch die Bevorzugung ihrer Schwester von Seiten des Vaters, hauptsächlich aber durch den Neid auf die zahlreichen Bewerber, die sich um Bianca drängen, während sie die Aussicht hat, im unver=mählten Stande zu bleiben. Zu jenen schönen weiblichen Seelen, die in dieser Aussicht und in diesem Schicksale un=verbittert bleiben und die der weiblichen Natur eigenthüm=liche Harmonie nicht verlieren, gehört sie nicht. Es ist der Schlüssel vielmehr ihres Charakters und ihrer Hand=lungsweise dem ungezogenen Werber gegenüber, daß sie verbittert über ihr drohendes Loos ist, „die Affen zur Hölle führen zu sollen"; ein sprüchwörtlicher humoristischer Aus=druck für das Schicksal der Unvermählten, den auch Bea=trice in viel Lärmen um nichts von sich gebraucht. Sie will einen Mann, Er will Geld, so ist ihnen beiden der Weg zu einander gebahnt. Das alte Stück, das Shake=

speare vor sich hatte, sagt es gradezu, sie wolle einen Mann und das sei die Quelle ihrer Zänkischkeit; und Petruccio weiß das dort und spricht es auch aus und baut eben darauf seine Kühnheit. Aber dergleichen platte Natur nachzusprechen, war nicht Shakespeare's Art; so bequem machte er es seinen Spielern nicht; er überließ deren Geschicklichkeit, das was sich von selbst versteht in das Spiel einzutragen. In der Bewerbungsscene sind alle Worte Katharinens abstoßend und schnöde; sie sagt nicht Ja und doch sind sie nachher verlobt. Diese Stelle hat alle Spieler geirrt; sie ist immer für wunderlich und unvollkommen angesehen worden; ihre Aufführung in der Garrickschen Bearbeitung ist ganz abscheulich. Für zwei geschickte Spieler ist aber in dieser Scene Alles gegeben, was die Charaktere eben verlangen. Er überfällt sie mit Worten, mit Schmeicheleien, die sie niemals gehört hat; wie er sie mit Diana vergleicht, fällt ihr erstes ruhiges, nicht zänkisches Wort. Der Geist des Widerspruchs und die Gewöhnung macht sie auch gegen ihn und seine Derbheit grob und abstoßend, aber sobald sie sieht daß es ihm Ernst ist, muß sich der Sturm bei ihr legen. Die Spielerin, die diese Rolle naiv auffaßt, wird gewonnenes Spiel haben; sie muß naiv aufgefaßt werden, nicht als eine Zänkerin von Profession, sondern als ein raschblütiges Kind, das in den Tölpeljahren etwas stehen geblieben und bei dem nur das Blut über den Verstand zu mächtig geworden ist. Sie soll nicht ein für allemal ihre Rolle

durchtoben; vor der neuen Erscheinung ihres Bewerbers soll sie vielmehr in einer drolligen Verblüfftheit stehen; sie soll nicht — wie das traditionell geschieht — dem Werbenden böse Gesichter schneiden, sondern ihm ein offenes, durch Neugier und Ueberraschung von ferne bewegtes Gesicht zeigen, ihn gerade ansehen mit einem klaren Auge, das nicht recht traut und gern trauen möchte, das trotzt und mitten im Trotze nachgiebt. Dieser Naivetät ist von dem Dichter voller Raum gegeben. Indem Petruccio Katharinen mit seinen Schmeicheleien überschüttet, flicht er ein, was ihr die böse Welt alles nachsage; darunter übertreibt und lügt er, sie hinke; sie wird nun unwillkührlich ein Paar schlanke Schritte machen, um ihn eines besseren zu überzeugen; darauf stichelt er dann, und sogleich steht sie in Widerspruchgeist und Beschämung still. Sobald die Zeugen kommen, lügt er, sie habe ihm am Halse gehangen und Kuß auf Kuß —; wenn das die Spielerin der Katharina, wie es gewöhnlich geschieht, hoch aufnimmt und sich ungebärdig darüber erweist, so ist freilich nicht zu begreifen, wie dann die Verlobung für ausgemacht gilt. Indem er das entscheidende Wort spricht: Küsse mich Käthchen, am Sonntag soll die Hochzeit sein, gebraucht er in den unterstrichenen Worten wahrscheinlich den Refrain eines altbekannten Liedes, was die Zuversicht, die in dieser gebieterischen Werbung liegt, humoristisch mildert. Ihre Antwort ist, sie wolle ihn lieber gehängt sehen, und dieß kann nur gesagt werden in voller Windstille schon nach ge-

legtem Sturm, kann nur halb forschend halb schmollend, besiegt und widerstrebend zugleich gesprochen werden. Sie geht dann mit ihm gleichzeitig ab, ohne Ja gesagt zu haben; aber sie hat schweigend, ja widersprechend eingewilligt. Das ist des Dichters Absicht. Sie könnte gar nicht Ja sagen, da sie so lange nur auf das Nein des Widerspruchs eingeübt war. Beatrix in Viel Lärmen um Nichts, ein so viel feiner angelegter Charakter, kann es eben so wenig, kann dem Vielgeliebten nicht gestehen daß sie ihn liebt; dieß liegt natürlich in diesen Charakteren, die jedem Schein von Sentimentalität aufs tiefste abgeneigt sind. Der Werber erleichtert ihr den Uebergang auf eine feine, von seiner psychologischen Ueberlegenheit zeugenden Weise: er flicht geschickt ein, sie hätten das so ausgemacht, daß sie noch eine Weile ihre keifische Rolle fortspielen solle. Er faßt sie dann bei einer weiteren schwachen Seite; er geht, um ihr Putz in Venedig zu kaufen; sie soll schön zur Hochzeit sein; sie zeigt auch bei andern Gelegenheiten, daß sie Weib genug ist, daran Freude zu haben. Und was die kurze Zeit seiner Abwesenheit in ihr gewirkt und geändert hat, verräth sie nachher bei seinem Ausbleiben mit dem Einen Seufzer: Ich wollte Katharina hätte ihn nie gesehen, — der nur noch unter schleichenderem Eifer, weich und unter Thränen gesprochen ist, wo der Vater selbst einen Ausbruch ihres alten Grimms am natürlichen Orte fände. Dieß Alles ist, scheint es, sehr geschickt und will geschickt gegeben sein. Der Stoff, darunter möge der dar=

stellende Künstler wohl unterscheiden, der Stoff ist Derbheit, aber die Form ist voll Feinheit; diese Aufgabe, die Grobheit darzustellen, will auf eine zarte Weise gelöst sein.

Für die Spielerin der Katharina ist diese Bewerbungsscene der schwierige Punkt; für den Spieler des Petruccio die Kur der Zähmung. Sie erscheint ganz als übertriebene Karrikatur; wer aber den rechten Humor hineinzulegen weiß, wird auch diese Uebertreibung zu einiger Bescheidenheit der Natur zurückführen. In Garricks Posse, wenn Petruccio kommt in tollem Aufzuge, eine tolle Vermählungsscene feiert, in toller Eile abreist, sind alle Mitspieler entsetzt und erschreckt. Aber so ist es bei Shakespeare nicht angelegt; Grumio findet das Alles nur zum Sterben vor Lachen. Die Art, wie er sie bändigt, wie grob sie erscheint, hat doch dieselbe feine Methode wie seine Werbung. Mit seiner Abreise nach Venedig, seinem Ausbleiben, seiner seltsamen Erscheinung, beginnt er mit ihr eine geistige Hungerkur, die auf Erwartung, auf Spannung, auf Enttäuschung arbeitet. Die körperliche Hungerkur folgt dann nach, um gleichsam das wallende Blut in ihr auch physisch zu dämpfen. Wie er sie durch Ueberraschung gewann, durch Uebertäubung stillte, so bändigt er sie erst durch Ueberspannen, dann durch Zurückschrauben ihrer geistigen und körperlichen Natur. Der letztere Theil der Kur ist ganz die Methode, Falken zu ziehen durch Hunger und Wachen. Alle die Entbehrungen, die er ihr

anmuthet, theilt er aber mit ihr; er entzieht ihr Schlaf und Essen unter dem Vorwande der Liebe und Sorgfalt für sie. Geschieht das, wie es pflegt, in einer durchweg brutalen Weise, so macht man des Dichters Absicht zu nichte, nach der ihr jeder Anlaß, sein Verfahren nur übel zu nehmen, genommen werden soll. Man wird uns jene Stelle entgegen halten, wo Petruccio seiner Neuvermählten zumuthet, die Sonne für den Mond zu erklären: aber an dieser Stelle wird nur noch die Probe auf eine bereits fertige Rechnung gemacht, hier löst sich sichtbar die strenge Zucht in ein humoristisches Spiel auf, und eine gute Spielerin nimmt das so. In England ists vielleicht eine alte Tradition, daß gleich nach dieser Stelle, wo sie nachgegeben hat, wo sie nun völlig geheilt ist, und wo sie nachher in einer gleichgültigen Rede die Sonne zu erwähnen hat, die Spielerin sich zu Petruccio hinwendet und das Wort schelmisch fragend ausspricht, ob er auch einwillige, daß die Sonne scheine. Ein Zug dieser Art, von geistreichen Schauspielern eingeflochten, erleuchtet ganze Scenen und Charaktere Shakespeare'scher Stücke besser, als lange Commentare. Dieser feine Zug ebnet den Weg zu der spätern Fügsamkeit des bekehrten Weibes ganz vortrefflich, wo sie zuletzt jene Lehre der Unterwürfigkeit predigt, noch ein wenig in der Spur des alten Trotzes, der aber nur gegen die Trotzigen gerichtet ist.

Dieß sind denn die sieben Stücke, die an dem Anfange der Laufbahn unseres Dichters liegen; sehen wir noch einmal auf sie zurück, um im Ueberblick ihr Gemeinsames zu erkennen, was sie von den späteren Arbeiten Shakespeare's unterscheidet. Mehr oder weniger verrathen alle sieben Stücke den ungebildeten Volksgeschmack der vorshakespeare'schen Zeit in Stoffen und in Formen. Die Barbareien im Titus, die Rohheiten im Perikles, einzelne Härten in Heinrich VI., der derbere Charakter der beiden Lustspiele, die Behandlung des jambischen Verses im Titus und der Knittelverse in den Lustspielen, all dieß verflicht diese Stücke noch mit der Geschichte der englischen Literatur jener Zeit, wo Shakespeare die Marlowe und Greene, die Lily und Peele noch nicht verdunkelt hatte. Wir hatten vor diesen Stücken Shakespeare nur als den Verfasser seiner beschreibenden Gedichte, deren Stoff aus alter Mythologie und Geschichtssage genommen war, kennen gelernt. Von ihnen herübertretend in diese unter sich selbst so verschiedenartigen Schauspiele kann man sich durch die dramatische Form und die abweichenden Stoffe verleiten lassen zu glauben, man habe mit einem ganz anderen Dichter zu thun. Dem ist aber bei schärferem Zusehen nicht so. An Erinnerungen an die italienische, mehr gelehrte Schule von Dichtern, denen er sich in seinen erzählenden Gedichten anreihete, fehlt es in allen diesen Stücken nicht. Der Perikles ist schon der Quelle nach aus jenen romantischen, halbantiken Erzählungen hergeleitet,

denen die italianisirenden Dichter so nahe standen; aus der Arkadia von Sidney, dem Hauptvertreter jener Schule, sind viele Ausdrücke darin treu abgeschrieben. Im Titus klingt jene ovidische Lüsternheit der erzählenden Gedichte in dem Inhalte des zweiten Aktes sehr vernehmlich an; bei der einzigen Gelegenheit dazu in Heinrich VI., dem Abschiede Margaretens von Suffolk, tritt dieser selbe Ton augenblicklich hervor. In dem kurzen Zwiegespräche zwischen Luciana und Antipholus in den Irrungen erinnert der gedankenreiche, gegensätzliche, epigrammatische Vortrag sehr deutlich an die Concepte in der Lucretia. In der Zähmung endlich hat Shakespeare die Komödie eines berühmten italienischen Meisters zu seiner Bearbeitung benutzt, wie er in den Irrungen nach dem Vorgange der Italiener ein römisches Lustspiel nur erneuert hat. Schon diese Bearbeitung eines Plautinischen Stückes zeigt ferner den Dichter, wie wir oben sagten, noch der Schule und ihren Beschäftigungen nahe; in keinem seiner späteren Dramen steht er so tief in den Reminiscenzen des Alterthums und hat den Kopf so überfüllt mit den Bildern, Sagen und Figuren der alten Geschichte, wie fast in jedem dieser Stücke. Im Titus zeigten wir oben, wie die ganze Fabel nur aus lauter Stücken antiker Sage und Geschichte zusammengesetzt ist. Wie in Kyds spanischer Tragödie längere Stellen lateinischer Dichter, so hat hier die Strophe einer Horazischen Ode Eingang gefunden. Im Perikles haben wir, wie in einem Senekaischen Stücke, die

Erscheinung der Diana und jene Scenen, die so deutlich an Odysseus' Einkehr bei den Phäaken erinnern. Aus den Irrungen und der Zähmung hoben wir vorhin erst jene homerischen Anreden heraus. Wie die Lucretia und Venus, so sind alle diese Stücke übervoll von Anspielungen auf griechische Mythologie und alte Geschichte; so der Titus, so die Zähmung, so nicht allein der erste Theil von Heinrich VI., sondern auch die zwei letzten Theile, und zwar gerade an den Stellen, die Shakespeare's Eigenthum sind. Ueberall aber tritt ganz besonders in diesen Anspielungen die trojanische Sage in ihrem ganzen Umfange hervor, und zwar deutlich vom Virgilischen Standpunkte, ganz wie wir es in der Lucretia fanden. Aus der Stelle, wo er in Heinrich VI. auf Diomed's und Ulysses' Diebstahl der Pferde des Rhesus anspielt, liest man heraus, wie der junge Dichter von trojanischer Lectüre frisch erfüllt war. Das Bestreben, mit Gelehrsamkeit, mit der ersten Belesenheit zu prunken, eine Eigenschaft, die später unserem Dichter völlig fern lag, ist diesen Stücken nicht fremd und für den Anfänger nicht uncharakteristisch. Den ersten Theil von Heinrich VI. wollen wir zum Belege nicht anführen, weil er größtentheils dem Dichter abgesprochen werden muß: sonst ist dort mit der Belesenheit im alten Testamente, in der römischen Geschichte, in den Romanen der Palladine, bis zu Froissard's Chronik wahre Prahlerei getrieben. Aber auch in dem zweiten und dritten Theile sind in Shakespeare's Zusätzen die Citate aus alter Mythe

und Geschichte sehr gehäuft, und in der Art, wie er dem älteren Dichter einmal statt des Catilina den Machiavelli, und ein andermal statt des Seeräubers Abradas den Bargulus unterschiebt, ist fast die Gelegenheit das eigene Wissen auszulegen gesucht. Besonders aber die Zähmung der Widerspänstigen (und nächst ihr die gleichfalls ganz frühzeitige Verlorene Liebesmühe) kann sich mit dem ersten Theile Heinrichs VI. messen in vielfältigem Apparat von Lectüre, auf die der Dichter gelegentlich anspielt. Die Absicht, Sprachkenntnisse zu verrathen, findet sich außer in Verlorener Liebesmühe in keinem späteren Stücke Shakespeare's in der Weise wieder, wie in allen diesen sieben: er hat die Sprachbrocken, wie er sie hier in ganz gutem Ernste gebraucht, später nur wieder angewandt in Zwecken der Charakteristik und des Scherzes. Im Titus sind nicht nur, wie in einer Reihe von Stücken der Lily, Marlowe, Edwards, man könnte sagen aller vorshakespeare'schen Dichter der Fall ist, einzelne lateinische Stellen, sondern auch französische Ausdrücke, wie gramercy und bon jour, in das tragische Pathos hineingekommen; im Perikles werden jene Devisen der Turnierenden in allen Sprachen verlesen und darunter eine spanische mit einem Sprachfehler (più für mas). In allen drei Theilen Heinrichs VI. begegnen diese fremden Sprachbrocken wieder in Stellen, die Shakespeare's Eigenthum sind, in solcher ernsten, von keinem Humor entschuldigten Anwendung: der alte Clifford stirbt mit einem französischen, der junge

Rutland mit einem lateinischen Spruche. In den Irrungen sind lateinische Worte eingegangen und dem Dromio französische Betheuerungsworte in den Mund gelegt; in der Zähmung sind, wie bei Marlowe üblich ist, spanische, italienische, lateinische Sätze gehäuft. Zu Einem der letzteren hat man die Quelle in Lily's Grammatik gefunden. Unsichere und unausgebildete Formen also, roherer Geschmack in der Materie und in der Kunst sie zu verarbeiten, die Nähe bei der Schule, die Anlehnung an das Alterthum und an den gelehrten Dichterkreis der italianisirenden Romantiker Englands, der Eifer, belesen und vielwissend zu erscheinen, wären die Züge, die diese Erstlingswerke Shakespeare's, bei aller ihrer Verschiedenheit, einander nahe stellen. Ihre Verschiedenheit in Materie, Ton und Vortrag rührt von dem weiteren gemeinsamen Merkmale her, daß sie sämmtlich älteren Werken nachgebildet sind. Von Titus ist dieß überliefert, im Perikles und dem ersten Theile Heinrichs VI. zeigt es die innere Evidenz; zu den übrigen Stücken können wir die Originale vergleichen. Der Fortschritt des Dichters zeigt sich klar und sprechend. Er ist in den drei ersten Stücken von dem Gewichte des fremden Einflusses niedergehalten und erscheint daher in ganz verschiedener Manier; in Heinrich VI. (zweiter und dritter Theil) ringt er mit einem Zeitgenossen, in den Irrungen mit Plautus um die Palme; in der Zähmung wirft er die Form seiner Vorarbeit ab und stellt sich auf eigene Füße. Die Bedeutung, die dieses Aufranken an anderen

Meistern und Werken für die Bildung Shakespeare's hatte, ist nie genug in Anschlag gebracht worden: der glücklichste Tact leitete den früh stolzen Genius auf diese bescheidenen Wege. Keinem Talente ist mehr zu mißtrauen, als dem, das in früher Jugend gleich auf Originalität lossteuert; der Dünkel führt es auf diese Irrbahn und die Unnatur wird das Ziel sein, zu dem es gelangt. Jeder große Künstler hat eine solche Zeit der Schule gehabt, wo er sich einem früheren Meister vertraut, wo er sich an fremde Muster fesselt, um an ihnen zu lernen. Der Schüler, der über dieser Hingebung seine Selbständigkeit verliert und in Nachahmung aufgeht, hätte doch niemals eigene Wege gefunden. Das wahre Talent aber blickt in seiner Lehrzeit nur so angespannt in den fremden Geist, um aus der innigsten Kenntniß desselben die Unterschiede des eigenen Geistes um so schärfer kennen zu lernen und sich dann um so selbständiger zu trennen. So hatten sich Raphael und Titian, so haben sich Göthe und Schiller an fremden Meistern erst in ihre Kunst eingeübt; die letzteren eben an unserem Shakespeare selbst. Und so that dieser wieder. Er blickte an Plautus und Seneka frühe und spät, und fern von jeder Anmaaßung, hinauf; im Anfange wohl selbst an Marlowe und Greene. Bei diesen freilich mußte er bald fühlen, daß er nur lernen konnte, wie er es nicht machen mußte; er hob die Greene'schen Stücke, indem er sie bearbeitete; er schmückte sich mit

fremden Federn, warf ihm dieser vor, aber er konnte sich bewußt sein, daß er den fremden Federn wieder Schmuck verliehen hatte. Die Sitte, nach der sich damals die Dichter der verschiedenen Theater ihre Stoffe einander entnahmen und sie neu verarbeiteten, war der dramatischen Dichtung ungemein günstig. Man lernte aus den Vortheilen und dem Schaden der anderen Bühnen die Lieblingsmaterien des Publikums kennen und vergriff sich auf diese Weise selten im Stoffe. Viele Hände beschäftigten sich dann über einerlei Gegenstand; ihre Bearbeitungen fielen dem Urtheile des Publikums anheim; der Stoff und seine Bedeutung, die Charaktere und ihre Behandlung läuterten sich. Aehnlich war es in dem antiken Drama gewesen. In jener Jugend der Welt gab es der dramatischen Stoffe aus Mythe und Geschichte überhaupt noch wenig; an jedem der wenigen versuchte sich jeder namhafte Dichter einmal; die stets erneuerten Behandlungen verklärten sich da allmählig zu der reinen Gestalt, die wir an den griechischen Tragödien bewundern. Nur etwas entfernt Aehnliches geschah auf der englischen Bühne, obgleich es hier bei den breiteren, stoffreicheren Werken um so nöthiger gewesen wäre, daß das Gleiche geschehen wäre. Bei Shakespeare aber kann man dieß in steigenden Graden sehr deutlich bemerken, wie er immer meisterhafter lernte, in älteren Schauspielen, die er sich zur Bearbeitung nahm, immer mehr Schale wegzuwerfen und in den Kern der

Stoffe und ihren geistigen Lebenspunkt vorzudringen. Diese Kunst trug er dann auch auf seine erzählendeu Quellen über, und lernte den flachsten und frivolsten Novellenstoffen psychologische und sittliche Tiefe zu geben.

Zweite Periode der dramatischen Dichtung Shakespeare's.

Wir treten aus der ersten Periode der dramatischen Laufbahn unsers Dichters, wo er nur als Bearbeiter fremder Werke erscheint, in eine zweite herüber, die wir etwa mit dem Jahre 1591—1598 umgränzen. In dieser kurzen Zeit schwingt sich der Dichter in einer fast unbegreiflichen Thätigkeit vom Schüler und Anfänger zum Meister auf und durchlebt eine Geistesgeschichte gewiß der merkwürdigsten und bedeutendsten Art, obwohl wir nur Winke und Vermuthungen haben, ihre Natur näher zu bestimmen. Die Werke dieser Jahre kann man nicht lesen, ohne von den meisten den Eindruck zu empfangen, daß der Dichter eine glückliche, gehobene Zeit durchlebte, als er sie schrieb. Die ungetrübte Heiterkeit die aus dem Sommernachtstraum, der muthwillige Kitzel der aus Verlorener Liebesmühe, der Uebermuth der aus den lustigen Scenen Heinrich's IV. spricht, läßt wohl ohne Zwang auf

ebenso viel inneres Selbstgefühl wie auf äußeres Wohlbehagen des Dichters schließen. Auch werden wir später finden, nachdem wir den reichen Schatz der Werke dieser Epoche vorangestellt haben und dann auf Shakespeare's Lebensgeschichte zurückkommen, daß sein rascher Erfolg als Spieler und Dichter, sein Ansehn in der höheren Gesellschaft, ehrende Bekanntschaften und Freundschaften, eine glückliche äußere Lage, die ihn befähigte, seinen Eltern in ihrer Noth wirksam beizuspringen, daß dieß Alles, sage ich, eine Reihe von günstigen Schicksalen ausweise, die ganz geeignet waren, den jungen Dichter in die glückliche Stimmung zu versetzen, wo sein Talent so schnell, so unermeßlich wuchern konnte. Nur am Ende dieser Periode schien sich ein Schatten über dieses Glück zu werfen, der Shakespeare den Anstoß zu einer ernsteren Betrachtung und noch tiefern Durchdringung des menschlichen Seins und Lebens gab. Es ist auffallend, daß nachdem sich zwischen 1596—1600 Lustspiel und Trauerspiel in der Reihe seiner Werke sehr gleichmäßig die Wage gehalten hatten, nachher das Trauerspiel eben so vorherrscht, wie vorher das Schauspiel und Lustspiel vorgeherrscht hatte.

Die Werke dieser Periode sind in sich fast jedes Einzelne bedeutungsvoll und groß; die Gruppe als Ganzes betrachtet bietet noch eine besonders merkwürdige Erscheinung dar durch eine gründliche Doppelseitigkeit, die sich in den behandelten Stoffen ausspricht. Sie spalten sich in zwei ganz verschiedene, ihrer innersten Natur nach ent-

gegengesetzte Theile. Auf der Einen Seite liegen eine Reihe von Stücken von wesentlich erotischem Inhalte, deren Mittelpunkt die Leidenschaft und die Werke der Liebe bilden: die beiden Veroneser, Verlorne Liebesmühe, Ende gut Alles gut, der Sommernachtstraum, Romeo und Julie; wozu dann nur entfernter der Kaufmann von Venedig anzureihen wäre. Auf der andern Seite liegen außer Heinrich VIII. die sämmtlichen Historien, die Shakespeare nach Heinrich VI. bearbeitet hat, trockenen, realeren Inhaltes, die Welt des äußeren Lebens und Wirkens jener Gedanken- und Gefühlswelt wie in absichtlichem Gegensatze, in gleicher Breite, mit gleichem Nachdruck entgegengestellt: Richard II. und III., König Johann, Heinrich IV. und V. Jedem Einzelnen dieser Werke immer mit ganzer Sicherheit das Jahr seiner Entstehung anzuweisen ist nicht möglich; sie fallen aber nach dem übereinstimmenden Urtheile aller befugten Kritiker sämmtlich in die angegebene Periode oder wenig darüber hinaus. Geschichtstücke und Liebesstücke sind von dem Dichter gemischt durcheinander gearbeitet worden, die geschichtlichen nicht in chronologischer Reihe, sondern wie es die Lust am Stoffe mit sich brachte. Wir werden uns daher bei der Besprechung dieser Werke nicht ängstlich an die Zeitordnung binden, sondern einmal die beiden Reihen im Großen getrennt verfolgen und dann innerhalb jeder von beiden, mit möglichstem Anschluß an die wahrscheinliche Chronologie, die einzelnen Werke durchgehen und beachten, ob sich irgend ein

geistiger Faden darin entdecken läßt, der uns neben der Zeitrechnung vielleicht noch eine andere Reihenordnung der Gedanken und Empfindungen nachweist.

1. Erotische Stücke.

Wir sprechen zuerst von der Reihe der erotischen Stücke, in denen Shakespeare mehr oder weniger ausschließlich das Wesen und die Natur der Liebe dargestellt hat. Von dieser Art sind die oben genannten Stücke alle, während in Shakespeare's späteren Dramen nur in den eigentlichen Lustspielen Liebesabenteuer den Mittelpunkt nur der Intrigue, nicht mehr so sehr wie hier zugleich den geistigen Kern der Stücke bilden, während in seinen Tragödien oft alle Liebesverhältnisse mangeln, oft nur Nebensache sind, immer nur so vortreten und behandelt werden, wie sie in der großen Mannichfaltigkeit des Lebens eben auch nur Eine Seite unserer Existenz bilden. Bei unseren deutschen Dichtern, selbst den größesten, nimmt diese Seite unseres Wesens einen viel zu breiten Raum ein, als daß dieß dem Reichthum ihrer Dichtungen, im Vergleich zu Shakespeare's Werken, nicht den größten Eintrag hätte thun müssen. Sie fühlten nichts von jenem natürlichen Drange des englischen Dichters, sich in dem großen Wirkungskreise des äußeren Lebens, in der Geschichte, festzusetzen, um dem persönlichen Gemüthsleben ein Gegengewicht zu halten. Wo sie selbst in historischen Stücken einen Liebeshandel nur als Episode einflochten, überwog

in ihnen die Vorliebe für diesen gemüthlichen Theil und der dichterische Glanz und Nachdruck heftete sich auf ihn. Von dieser unserer empfindsamen Dichtung gilt gleichsam im großen Ganzen, was Shakespeare in Verlorener Liebesmühe sagt: daß nie ein Dichter gewagt die Feder zu ergreifen, ehe er sie in Liebesseufzer eingetaucht. Aber so war es gleichwohl nicht bei unserem Dichter. Wir können aus den schon früher angedeuteten Lebensverhältnissen Shakespeare's, aus den Winken über sein geselliges Treiben in London schließen, daß er eine Zeit lang wohl ein ziemlich lockeres Leben und Lieben geführt haben, daß er eine Weile das gewesen sein mag, was er in Verlorener Liebesmühe und den Veronesern einen der Liebe Geweihten und Angelobten nennt, und daß dieß zwar in eben der Periode war, wo er, diesem Leben entsprechend, die Liebesstücke erschuf, die wir zunächst betrachten wollen. Aber es war auf alle Fälle nur eine Periode, eine vorübergehende Zeit, worin er von dieser Leidenschaft persönlich beherrscht und dichterisch mit ihr beschäftigt war; und in diese dichterische Beschäftigung wieder verlor er sich keineswegs mit ganzer Hingebung, sondern sorgte, wie wir sagten, in dem glücklichsten Triebe einer vielseitig geschaffenen Natur dafür, seinen Schilderungen des übermächtigen Gefühlslebens mit der Betrachtung der großen Geschichtswelt äußerer Thaten das Gleichgewicht zu halten.

Verliert man selbst diese großartige Zweiseitigkeit aus den Augen, versenkt man sich, alle übrigen Werke des

Dichters vergessend, ausschließlich in diese Liebesstücke dieser Zeit, so behandelt er, selbst wieder in dieser ausschließlichen Richtung, den Vorwurf ganz anders als unsere deutschen Dichter, und er verräth dabei eine Ueberlegenheit allgemein menschlicher Anlage, die allerdings die Unseren sehr in Schatten wirft. Die idealen Liebeshelden unseres Schiller, seine Max, Rudenz, Mortimer, Lionel, sind sämmtlich durch das ungesunde empfindsame Element, das die neuere Poesie überall der Liebesdichtung einmischt, von einer ganz eintönigen Färbung; die schwachsinnlichen unseres Göthe, die Weislingen, Clavigo u. A. ebenso. Daher gibt es auch auf unserem Theater eine stehende Charakterform des Liebhabers, und der damit betraute Spieler spielt dann auch seine verschiedenen Liebesrollen zwar in verschiedenem Putze, aber sonst auf einerlei Weise. So war es nicht in Shakespeare's Umgebung, und es ist in seinen Werken nicht darauf angelegt. Die weite Aufgabe, die Leidenschaft der Liebe, behandelte Shakespeare in einer weit großartigeren Weise. Er schilderte sie nicht allein auf sich selbst bezogen, sondern in den mannichfaltigsten Verbindungen mit anderen Leidenschaften und in den verzweigtesten Beziehungen zu anderen menschlichen Verhältnissen; es ist ihm ein Bedürfniß, sie in ihrem ganzen Wesen, in allen ihren Wirkungen, ihren guten und schlimmen Eigenschaften gleich in jenen ersten fünf Stücken, die wir diesem Vorwurf ganz gewidmet finden, in einer möglichsten Fülle und Mannichfaltigkeit darzustellen. Er

zeigt sie in den Veronesern, wie sie sich zu dem Menschen verhält der sich ihr ganz Preis gibt und zu dem Thatkräftigen, der ihr fremd steht; wie sie den letzteren ergreift und verwandelt, den Anderen verirrt und verwickelt in Freundschaft und Treuebruch. Er zeigt in Verlorener Liebesmühe, wie sie durch ascetische Gelübde unter jugendlichen Genossen, in dem Alter ihrer Blüthe, unnatürlich unterdrückt werden soll und wie sich das rächt. Er zeigt in Ende gut Alles gut, wie sie von männischem Hochmuth und Standesstolz verschmäht wird und wie sie den mit Treue und Hingebung überwindet. Er zeigt im Sommernachtstraum in einer bewundernswürdigen Allegorie die Irrungen der blinden, aller Vernunft beraubten Liebe, wie sie den Menschen dann in ein Traumleben ohne Besinnung dahinreißt. Er zeigt endlich in dem hohen Liede der Liebe, in Romeo und Julie, wie diese gewaltsamste aller Leidenschaften zwei menschliche Wesen in ihrer furchtbarsten Macht ergreift und, gesteigert in den günstigen Naturen und durch die ungünstigen Schicksale, sich auf die Höhe treibt, wo sie sich selbst überstürzt und vernichtet. Und nachdem der Dichter, bis zu diesem äußersten Punkte vorgeschritten, diese Seite der Menschennatur nach ihrer Weite und Tiefe durchmessen hat, kehrt er gleichsam persönlich unbetheiligter in sich zurück und gönnt ihr in seinen späteren Werken einen so breiten und ausschließlichen Raum nicht leicht wieder.

Diese Vielseitigkeit der Liebe, ihre mannichfaltigen

Beziehungen und Wirkungen auf die menschliche Natur, Charaktere und Verhältnisse, hat von allen Dichtern aller Zeiten Shakespeare ganz allein in größerem Umfange geschildert. Wer die ganze epische und dramatische Dichtung von Franzosen, Italienern und Spaniern durchfliegt, der wird alle Liebesverhältnisse bis zur Langenweile in einerlei Form und Auffassung behandelt finden. Diese Manier war eine Ueberlieferung des Mittelalters, wo die ritterliche Sitte und Galanterie zuerst den sinnlichen Trieb geistig verklärte und eine schwärmerische Frauenverehrung in Leben und Dichtung drang, die das Alterthum nicht kannte. Diese Zeit sah die Liebe als einen Quell der Sittigung, ja als einen Quell der Kraft und Thaten an, und die Dichtergeschlechter der folgenden Zeiten faßten sie nur von dieser ihrer veredelnden Seite auf, in einer Vorliebe und Ausschließlichkeit, die ein Meister und Kenner des Lebens, wie Shakespeare, nicht theilte. Er hatte auch ihre Schattenseiten erfahren, und wie sie die Kraft der Thaten zu lähmen, die Sitten zu gefährden, in Verderben und Verbrechen zu stürzen eben so fähig ist, als für ein reines Leben zu gewinnen und Geist und Seele zu adeln. Diese doppelte und zweideutige Natur und Werth der Liebe und ihrer Wirkungen hat Shakspeare schon in seiner ersten Jugend durchschaut. In Venus und Adonis, seinem ersten Gedichte, wirft die Göttin nach dem Tode ihres Lieblings einen Fluch auf die Liebe, der im Keime gleichsam die ganze Entfaltung dieser Materie in sich schließt, wie sie

Shakespeare in der Reihe seiner Dramen niedergelegt hat. Es lohnt der Mühe, die Stelle in ihrem ganzen Umfange zu hören. „Hinfort, so lautet sie, soll Sorge der Liebe steter Begleiter sein; sie soll gefolgt sein von Eifersucht, und süßen Anfang, bitteres Ende haben; nie unter Gleiche getheilt sein, sondern unter Hoch und Niedrig, so daß der Liebe Lust nie ihrem Leide gleichkomme. Sie soll sein unstet, falsch, betrügerisch; knospen und welken in Einem Athemzuge; im Grunde Gift, am Rande mit Süßigkeit umzogen, daß sie auch das treueste Gesicht betrüge. Den Stärksten soll sie am schwächsten machen, den Weisen stumm schlagen und den Narren sprechen lehren. Sie soll karg sein und verschwenden; das hinfällige Alter soll sie tanzen lehren, den trotzigen Raufbold in Ruhe bannen, den Riesen niederwerfen und den Armen mit Schätzen beladen. Sie soll sein rasend toll und albern mild, und den Jüngling alt, den Greis zum Kinde machen. Sie soll argwöhnen, wo keine Ursache ist, und nicht fürchten, wo sie am meisten mißtrauen sollte; sie soll erbarmend sein und allzustreng, höchst trügerisch, wo sie gerecht erscheint, und störrisch, wo sie scheinbar lenksam ist. Sie soll Furcht dem Muthe und Muth der Memme verleihen; soll Ursache werden zu Krieg und schrecklichen Thaten, und Zwietracht säen zwischen Sohn und Vater, dienstfertig und fördernd jedem Zwiespalt, wie trockener Zunder für das Feuer ist.“ Man muß sich erinnern, daß dieß in einem Alter geschrieben ist, das in der ersten Stärke der Gefühle die Liebe

sonst nur ganz im Lichte der Verklärung sieht, und daß es in einem Gedichte niedergelegt ist, welches gerade den sinnlichen Trieb in der herkömmlichen Weise junger Dichter zu vergöttern schien, man muß sich, sage ich, der Zeit und des Ortes dieser Stelle erinnern, um ihren Werth und ihre Bedeutung recht zu würdigen. In den Liebesstücken der Periode, die wir betrachten wollen, ist die Reihe dieser Gedanken bei lebenvolleren Gelegenheiten mannichfaltig wiederholt und in köstlichen Sätzen und Sprüchen niedergelegt. Aber es ist das Alles nicht blos gesagt, es ist auch in dem Kreise der Shakespeare'schen Werke in Charakteren, Lagen und lebendigen Bildern in einer Fülle und Tiefe dargestellt und veranschaulicht, wie das von keinem anderen Dichter wieder geschehen ist. Und es ist nicht etwa, im Widerspruche mit aller herkömmlichen Dichtung, jener Fluch der Liebe in diesen Gemälden allein verfolgt, sondern auch ihr reichster Segen ist in eben so vielen Gegenstücken, mit eben so vieler Innigkeit und mit der gleichen Lebendigkeit wie aus eigener Erfahrung entfaltet. Wie in dieser Leidenschaft der reiche Habsüchtige niedergeworfen und getäuscht, der Arme gehoben und bereichert wird, lesen wir im Kaufmann von Venedig. Wie sie den Gimpel zum Verschwender, den Weichlichen zum Raufbold macht, ist in Roderigo versinnlicht. Wie sie den Weisen schlägt und wie schwer sie mit Vernunft und Besinnung zu paaren ist, stellt Maaß für Maaß vor die Augen. Daß sie die Narren sprechen lehre und die Alten zu

Kindern mache, in wie treffenden Karrikaturen haben das die burlesken Theile von Shakespeare's Lustspielen entwickelt! Wie sie den allerfeinsten Sinn am liebsten aufsucht, aber auch gefährdet, ist in jenem reizenden, oft wiederholten Bilde und Beispiele ausgesprochen, daß auch der Wurm die zarteste Knospe am früheſten annagt; es erscheint aber auch in anderen Gemälden, wie „im Sturme“, die reizendste Unschuld von diesem Geiste ergriffen, ohne in ihrer makellosen Reinheit auch nur leise versehrt zu werden. Wie die Liebe unstet, falsch, betrügerisch ist, wie sie meineidig wird und die Schwüre wie Stroh im Feuer des Blutes aufzehrt, ist in den Veronesern veranschaulicht, aber auch wie die treue Liebe, voll innerer Schönheit, den leichten Sinn des Untreuen mit Thaten der Aufopferung beschämt. Die niedersten und höchsten Täuschungen dieser dämonischen Leidenschaft sind in Troilus und Cressida in das hochironische Gemälde jenes troischen Kampfes gelegt, in die Parodie des unsterblichen Liedes von jener Liebe, die die Ursache zu so langem Kriege und so schrecklichen Thaten geworden. Und dann wieder, diesem bewegten äußeren Schauspiele ein ganz geistiges Gemälde gegenüber: wie sie alle Sinne und Lebensgeister steigert, Erzeugerin und Erzeugte der Phantasie, der ewige Gegenstand und die ewige Quelle der Dichtung ist, in welchen reizenden Zügen und Symbolen ist dieß in die magischen halbdunkeln Bilder des Sommernachtstraumes eingewoben! Wie die Liebe den Mann im Müssiggange (love in idleness) über-

rascht, wo in äußerer Unthätigkeit der Charakter erschlafft, wie sie dann sein ganzes Wesen ausfüllt und ihn von der Natur des Mannes abtrünnig macht, ist in Romeo, in Proteus, in Antonius dargestellt; im Othello aber wehrt sich die Heldennatur dagegen, daß ihn Amor in die Fesseln träger Genüsse schlage und ihm die Schärfe des Geistes und der Thatkraft stumpfe. Wie Eifersucht das Gefolge der Liebe ist und argwöhnisch macht, wo keine Ursache ist, und nicht fürchten läßt, wo Mißtrauen am Orte wäre, hat eben dieses Trauerspiel von Othello und das Wintermährchen zum Gegenstande; wie aber auch dieß „grünäugige Scheusal" durch eine harmonische Natur und vertrauende Treue überwunden wird, entwickelt im Gegensatze die Geschichte von Posthumus und Imogen. Wie die Liebe unter Hoch und Niedrig getheilt ist, wie sie auch einmal bitter anfängt und süß endet, ist in Ende gut Alles gut geschildert; aber das Grundthema jenes Fluches der Liebesgöttin, wie der Liebe Lust nie ihrem Leide gleichkommt, wie sie süßen Anfang und bitteres Ende hat, im Grunde Gift, am Rande Honig ist, wie sie knospt und welkt in Einem Augenblicke, wie sie von ungestümer Art zu verzweifelten Entschlüssen leitet und wie ein Blitz vergänglich sich in sich selbst verzehrt, das ist in dem Gedichte von Romeo und Julie für die Ewigkeit entworfen. Es umfaßt den ganzen Vorwurf, den andere Gedichte und Dichter so tausendfach unter sich theilten, in Einem überreichen Erzeugnisse. Daß die Liebe in ihrer vollen Kraft mit Standesvorurtheilen und Con-

venienz in stetem, unheilvollem Kampfe liegt, das ist der Mittelpunkt aller tragischen Liebesgemälde in Leben und Dichtung von jeher gewesen. „Liebe ist nicht Liebe, wo sie mit Rücksichten vermengt ist,“ dieß ist das Kennzeichen, womit die Natur und der Dichter die Leidenschaft in ihrer höchsten Gewalt bezeichnen; in dieser ihrer Stärke ist der Stoß der Natur auf die Sitte, des Affekts auf die Vernunft, allmächtiger, schrankenloser Gefühle auf die nothwendigen Schranken des gesellschaftlichen Lebens unvermeidlich, und in diesem Zusammenstoße ist die tragische Natur dieser Leidenschaft begründet, die nie ein Dichter mit dieser überlegenen Ruhe und doch auch lebendigen Bewegung, mit dieser Gemüthserregung und doch sittlichen Unbefangenheit, mit dieser Unmittelbarkeit eigener Erfahrung und doch geistiger Unpartheilichkeit zugleich geschildert hat wie Shakespeare in Romeo und Julie. Es ist das einzige Stück, hat der kalte Lessing gesagt, an dem die Liebe selber gleichsam zu schreiben geholfen hat.

Die beiden Veroneser.

Indem wir nun die erotischen Stücke dieser Periode einzeln betrachten, stellen wir in Uebereinstimmung mit den meisten englischen Kritikern die beiden Veroneser voran; man setzt sie 1591 noch vor die Irrungen. Sie sind aber das erste selbständige Lustspiel Shakespeare's, zu dem keine Quelle, nicht einmal eine erzählende, bekannt ist. Ist die Fabel von dem Dichter erdacht, so hat er später, vielleicht von dieser ersten Erfahrung selber belehrt, diesen Ehrgeiz der Selbsterfindung außer in Verlorener Liebesmühe und im Sommernachtstraume nicht wieder gehabt; er hatte darin den Instinkt des Alterthums, das in selbstersonnenen dramatischen Stoffen nur ein zweideutiges Verdienst sah. Die einzelnen langen Knittelverse in den burlesken Parthieen, die häufigen Alliterationen, viele lyrische, im Sonnettenstyle gehaltene Stellen von sehr zarter aber wenig dramatischer Poesie, setzen das Stück in des Dichters früheste Zeit. Intriguen- und Charakter-

lustspiel liegt hier nicht wie in der Zähmung neben einander, sondern ist verschmolzen. Die Handlung ist etwas arm und leichthin: die Züge feiner Charakteristik dagegen fangen gleich hier zum erstenmale an, in dem Reichthume vorzutreten, wie man ihn an Shakespeare weiterhin immer mehr gewöhnt wird, wie er in den Figuren der sieben blos bearbeiteten Stücke, mit Ausnahme etwa von Petruccio und Katharina, noch nicht gefunden wird.

Das Stück handelt von dem Wesen, der Natur und Kraft der Liebe und vorzugsweise von ihren Irrungen der Ueberlegung und der Sitte ganz allgemein, und es ist nicht wohl gethan, einen schärfer abgegränzten Gedanken hineinzulegen. Die zweiseitige Art, der zweideutige Werth der Liebe ist gleich hier mit jenem gleichmäßigen Nachdrucke nach beiden Seiten hin und in jener vollkommenen Unbefangenheit hervorgehoben, die wir so eben an Shakespeare auszeichneten, die auch Göthen an ihm so überraschend war. Diese gegensätzliche Aufgabe zu lösen, erleichtert sich der Dichter mit einem ästhetischen Kunstgriffe, der ihm ganz eigenthümlich ist, dem wir gleich in diesem ersten selbständigen Werke in besonderer Deutlichkeit begegnen und den wir fast in seinen sämmtlichen Dramen immer werden wiederkehren sehen. Bau und Anlage des Stückes ist nämlich in einem strengen Parallelismus ausgeführt; die Charaktere und Sachen sind so scharf in Beziehungen und Gegensätze zu einander gebracht, daß nicht allein das Gleichartige sich unter einander, sondern auch

das Entgegengesetzte sich gegenseitig zu erklären dient. Wir wollen den Nachdruck unserer Erörterungen über dieses Stück auf diesen Punkt legen, so wie wir bei anderen andere Eigenheiten der Shakespeare'schen Dichtung, je nach ihrer Bedeutung, hervorheben werden.

Ein Freundespaar trennt sich in der ersten Scene, Valentin und Proteus. Schon die Namen haben eine Bedeutung, die auf gegensätzliche Charaktere hindeutet. Valentin ist eine tüchtige biedere Natur, ein Mann der Thatkraft; von Ehre getrieben, sich in die äußere Welt, in Hof- und Kriegsdienste zu werfen, reist er so eben nach Mailand ab; er ist von der einfach schlichten Art eines Landjunkers, ohne feingesiebte Sprache; Mund und Herz ist bei ihm Eins; seine Großmuth von keinem Zweifel berührt; selbst gut hält er auch den Schlechten für gut; sein Gemüth ist von jeder Bewegung rasch ergriffen, sein Handeln von Reflexionen nicht gestört; ein ganz goldner Freund, bereit zu jedem größten Opfer, ist er dagegen noch ohne Regungen für das andere Geschlecht; sein Spott liegt vielmehr auf der Liebessucht seines entzündlicheren Freundes. Dieser Proteus, ganz im Gegentheile, ist ein Mann des Gedankenlebens, voll verlockender Tugenden und Fehler, von vollendeter Gewandtheit des Geistes. Es heißt von ihm, er habe nicht so viele Sünden, um sein Gutes aufzuwiegen; dieß Gute zeigt sich in dem Stück (und dieß ist ein entschiedener Fehler) nicht in Thaten, sondern nur in der Ueberlegenheit

seiner Anlage. Er hat sich der Liebe und ihrem Verliegen ganz hingegeben; völlig ausgefüllt von ihrem Trachten und Streben, klagt er sich selbst an, seine Jugend in gestaltloser Unthätigkeit hinzubringen; liebesbedürftig wie er ist, ist er in Gefahr genußsüchtig und selbstsüchtig den Männercharakter zu verleugnen; er ist einer jener jungen zarten Geister, die wie die vorgerücktesten Knospen von dem Wurme zu frühe angenagt sind. Die Einseitigkeit des Triebes in beiden soll nun gleichsam zur Strafe ihre Ergänzung erhalten: Proteus wird mitten aus seinen glücklichen Liebeswerbungen heraus von seinem Vater zu zu seiner Verzweiflung Valentin nach Mailand nachgesandt, um sich wie Er an dem äußeren Leben zu schulen; den Valentin aber trifft für seine ganz nach äußeren Thaten ausgehende Neigung — so legt er es selber (II, 4.) aus, — die Strafe, daß sich in Mailand des Herzogs Tochter Silvia in ihn verliebt. Für Valentin ist diese neue Lage ein Zuwachs der Erfahrung und Bildung, den er sich in seiner Weise aneignet, für Proteus ist die angemuthete Veränderung ein Zwang, gegen den sich seine eigenliebige Natur sträubt. Die Art, wie sich beide in diesem Wechsel nehmen, entwickelt sich auf die feinste Weise aus der gegebenen Anlage ihrer Charaktere. Den geraden, arglosen, auf sein männisches Treiben gestellten Valentin muß die Liebe aufsuchen, wenn sie ihn treffen will; die Tochter des Herzogs kann ihn vor allen anderen schon als ein Gegenstand fesseln, der zugleich seinen aufstrebenden Ehrgeiz reizt.

Aber; wie man es von ihm erwartet, er benimmt sich wie ein Neuling in den Werken der Liebe; seine erwachende Neigung verräth er durch offenes Anstarren, das aller Welt auffällt, und durch hochfahrende schnöde Begegnung gegen Silvia's Bewerber Thurio, seinen Nebenbuhler. Als sie seiner Bescheidenheit entgegenkommt und ihn mit ihren Briefen, „in einer Figur", wie Flink sagt, umwirbt, versteht er sie nicht und sein Diener muß ihm ihre Absicht erst auslegen. Sein Bärengang, sein krähendes Lachen sind nun dahin; sein Freund Proteus fände nun Stoff über die Verwandlung zu lachen, die die Liebe mit ihm angestellt hat. Thatlustig geht er, da der Standesunterschied eine Verbindung undenkbar macht, auf den Plan, Silvia zu entführen, in der ihm eigenen Besinnungslosigkeit ein; statt sich vor den Schlingen des Herzogs zu hüten, geht er arglos und zuversichtlich hinein, sich selber mehr zu verstricken. Nachdem ihn für seinen Entführungsplan Verbannung getroffen, gibt er sich einer Räuberbande willenlos und unbedenklich hin; die Verzweiflung treibt ihn, die thätige Lebensweise sagt ihm zu, der Mann, der ihn auffordert, rührt ihm das Herz mit dem ähnlichen Schicksale, das auch Er erlitten hatte. Zu diesem Aeußersten hatte ihn die Verrätherei seines Freundes getrieben. Denn Proteus, wie er nach Mailand gekommen war, hatte im Augenblick seine Julie vergessen. Seine Liebe ist vor allen Dingen Selbstliebe. Ganz in den Einen Hang verloren, nach Mailand gekommen, von Julie getrennt, er-

trägt seine liebedürftige, schwache Natur nicht einen Augenblick die ungewohnte Leere und Verödung. Wie der verschmähte Romeo desto heftiger in eine neue Liebe verfällt, so der getrennte Proteus; er wirft sein Auge auf die Geliebte des Freundes und, von diesem Einen Irrthum ergriffen, verfällt er von Fehler in Fehler und durchrennt nun alle Sünden. Von dem Sinnesrausche einmal bethört, weiß er mit der feinsten Sophistik der Versucherin Liebe Alles zu entschuldigen, Alles zu beschönigen, jedes Mittel gut zu heißen und jeden Weg zu gehen. Falsch und wankelmüthig vergißt er seine Eidschwüre an Julie, er bestrickt den Herzog, er verräth den Freund, er geht in der Schlechtigkeit und Selbstvergessenheit so weit, daß er Verleumdung als Mittel anbietet, um Valentin bei Silvia vergessen zu machen und daß er sich selbst zum Verleumder hergibt. Sein Benehmen gegen den Nebenbuhler Thurio zeigt, wie er ein Kenner der Liebe ist, wie er mit Meisterschaft ihre Künste übt, wie er sich solch einem Gegner gegenüber sicher und siegreich weiß. Er lehrt ihn die Geheimnisse der Liebe, wohl wissend, daß er nichts davon begreift; Er, selbst ein Dichter, heißt ihn Silvia mit Liedern umwerben, da er weiß, daß er doch nur ein elendes Reimwerk zusammenschweißen wird. Der Dichter hat uns durch den Liebesstyl der drei Liebenden köstlich auf ihre Begabung zur Liebe hindurchblicken lassen. Er theilt uns das Gedicht Thurios mit, eine armselige gereimte Plattheit, die die deutschen Uebersetzer gar zu treuherzig

für ganz ernst gemeinte Shakespeare'sche Lyrik genommen haben. Der Dichter hat ächte Poesie genug, um es nicht scheuen zu dürfen, dem albernen Werber, in der Rolle bleibend, ein albernes Gedicht zu leihen und sich so, indem er absichtlich ein unverdienstliches Poem einflicht, ein neues Verdienst der Charakteristik zu erwerben. Das Gedicht, das Valentin an Silvia (III, 1.) richtet, ist in derselben charakteristischen Art; es trägt den üblichen Conceptenstyl der Liebe, zeugt aber von ziemlicher Schwerfälligkeit des Reimtalents und ist mehr Kopfarbeit als Erguß eines heftigen Gefühles. Von Proteus haben wir nur die Bruchstücke und verlorenen Worte, die uns Julia aus seinem zerrissenen Briefe mittheilt: „gute Julia — der liebewunde Proteus — der arme, aufgegebene, der heißliebende Proteus an seine süße Julia" — eben genug Worte um uns zu sagen, daß dieß unter den dreien der Mann ist, der die eigentliche Redekunst der Liebe versteht. Mit diesem Briefe hatte er das freie Herz der unbewehrten, arglosen Julie im Sturm genommen; bei der von Valentin eingenommenen Silvia, so viel Kriegskunst der Liebe versteht er wohl, bedarf es förmlicher Belagerungskünste, und darum besetzt er so jeden Zugang, schafft sich an Vater und Nebenbuhler Helfer und Bundesgenossen und versucht mit den Listen der Verleumdung sich einzuschleichen. Aber er hatte Alles berechnet, nur nicht einen Frauencharakter, der eben so viel männlich Kräftiges als Er weiblich Schwaches an sich hatte, und an dem seine Künste scheitern

Die beiden Geliebten stehen gekreuzt zwischen den Freunden in dem ähnlichen Gegensatze. Die blonde Julie, Proteus Freundin, ist in dem Maaße eine rein weibliche, wie Valentin eine rein männliche Natur. Züchtig, befangen, auf strenge Ehrbarkeit haltend läßt sie sich suchen von Proteus und will es kaum gestatten, daß er sie suche; sie will ihrer Lucette nicht glauben, daß das eingeschlossene Feuer das Heftigste ist, denn noch hat sie diese Erfahrung nicht gemacht, die sie später fast mit denselben Worten von sich aussagt. Als Proteus Liebe die erste Erhörung findet, bleibt sie in ihrem heimlichen Gedankenleben das gleiche holde Wesen; im Momente des Abschiedes findet ihr volles Herz keine Worte. Aber nun getrennt von Proteus erfährt sie die ähnliche Verwandlung ihres Wesens wie Valentin; es zündet in ihr die Raschheit und Heftigkeit seiner Leidenschaft, so wie Silvias leichtsinniger Muth zur Flucht in Valentin. Sie reist dem Manne ihres Herzens nach, sie träumt sich Elysium am Ziele, an dem sie durch Proteus' Treulosigkeit grausam aus ihrem Traume geweckt werden soll. Es kann sie das Bedenken nicht zurückhalten, daß sie mit diesem Schritte etwas ihren weiblichen Ruf aufs Spiel setzt. Sie erfährt an sich, wie die reinste schuldloseste Liebe die Hindernisse auf ihrem Wege am schwersten erträgt. Die Geliebte des Valentin ist zu diesem sanften Geschöpfe ganz so als Widerspiel gehalten, wie Proteus zu Valentin. Die kastanienbraune Silvia, waghalsig, sorglos (reckless) wie sie heißt, geht

etwas über die Sphäre der weiblichen Natur hinaus; sie ist weniger gemüthvoll, als Valentin und Julie, mehr geistreich und gewandt, dem projektreichen Proteus ähnlich; neckisch gefällt sie sich den Thurio hinzuhalten und zu verspotten; sie ist von dem raschen Witz, den Shakespeare allen seinen kühneren, vordringlichen Frauencharakteren geliehen hat. Sie selbst ist es, die Valentin entgegenkommt, die die Hoffnungslosigkeit ihrer Liebe einsieht und den Plan zur Flucht angibt; sie durchschaut den Proteus und sein Gewebe der Treulosigkeit; sie gibt zuletzt ihren Stand und Vater dran, um Valentin nachzuziehen und wählt sich, menschenkennend und ihrer Sache sicher, in Eglamur, der selbst geliebt und seine Geliebte verloren hat, den treuesten und ehrenhaftesten Begleiter.

Die Verwickelung löst sich am Ende durch ein abenteuerliches Zusammenfinden Aller in einem Schlusse auf, der allen Beurtheilern rasch, abgebrochen und unkünstlerisch schien. Auch ist es unleugbar, daß hier, wie auch in den beiden bereits besprochenen Lustspielen, alles Aeußere der Intrigue fahrlässig behandelt ist. Bei alle dem soll man sich hüten, unbedacht auszusetzen. So ist gerade in diesem Falle von psychologischer Seite die Entwickelung am meisten angefochten worden, wo sie eben am gesichertsten ist. Sie ist nämlich wesentlich herbeigeführt durch das Anerbieten Valentins, seinem treulosen Freunde seine Geliebte zu opfern. Das fand Charles Lamb und so viele Andere einen nicht gerechtfertigten Anfall von freundschaft-

lichem Heroismus. Aber dieser Zug liegt ganz in Valentins Charakter. Daß er dem Dichter nicht absichtslos nur so entfallen ist, läßt sich wieder aus dem bloßen Parallelismus der Anlage erkennen. Auch Julia nämlich zeigt sich uns von der selben Seite der Entsagung aus reiner Gutmüthigkeit, aus derselben Selbstentäußerung, die in ihr wie in Valentin der Gegensatz gegen Proteus Eigenliebe ist. Sie hat bei Proteus Pagendienste genommen, sie bestellt seine Botschaften an Silvia in der Absicht, den Wolf in seiner Heerde zu spielen, aber Silvia nimmt sie so ein, daß sie ihr in ihrer Harmlosigkeit nicht zu zürnen vermag, daß ihre feindselige Absicht auf der Stelle entwaffnet ist. Valentin in dem heftigsten Wechsel der Gefühle ist in dieser Entwickelungsscene auf der Spitze seiner rasch empfindenden und rascher handelnden Natur. An den Freund länger und mehr gefesselt als an Silvia, und nach seiner Art das Schlechte in dem Gutgeglaubten nicht begreifend, hat derselbe Mann, der den gehaßten Thurio gleich hernach vor den Augen des Herzogs mit Tod bedroht, in dem Augenblicke, da er den Verrath des Freundes erfährt, da er ihn sogar gewaltsame Hand an Silvia legen sieht, keinen Grimm, kein Rachegefühl gegen ihn; nichts als den schweren Seufzer der Enttäuschung: „Es thut mir weh, daß ich dir nicht mehr trauen darf, und der Welt absagen muß um deinetwillen.“ An einen Besitz Silvias darf der Räuber ohnehin nicht denken; den reuigen Freund wieder zu gewinnen, bietet ihm der Gut-

müthige sein größtes Opfer. Ihn überwältigen, nach seiner Weise, die Gefühle im ersten Anlauf; Proteus im Gegentheile findet sich aus seinen Irrungen zurecht auf eine Reflexion seiner Julie, die mehr zu seinem Kopf als seinem Herzen spricht und mehr sein Würdegefühl als sein Gemüth mit treffendem Vorwurfe aufstachelt.

Das Alles ist schon sehr fein angelegt, voll individualisirender Charakterzüge und sehr aus Einem Guß. Gegen Shakespeare's spätere Werke ist es immerhin leichtere Waare; aber dennoch schwer genug, um ganze opera omnia unserer Romantiker aufzuwiegen, die hier einmal an ihrem Dichterhelden zu tadeln wagten und fanden, daß Liebesphrasen in diesem Stücke die Liebe und Heldenphrasen den Helden darstellen sollten. So sagte Franz Horn; eine andere Bemerkung machte Tieck, die uns von eben so oberflächlicher Betrachtung zeugt. Er fand, daß die niedrig komischen Scenen, deren Helden die Diener Flink und Lanz sind, nicht mit dem Stoffe verknüpft seien, sondern an sich zum Lachen aufforderten. In dieser Weise, so haben wir schon oben erfahren, arbeiteten die Dichter vor Shakespeare, die Lily und ähnliche, die burlesken Parthien ihrer Dramen, um dem Geschmacke des Pöbels zu dienen; und Marlowe, hörten wir, ließ in dem Drucke einer Werke solche ungehörige Auswüchse verächtlich hinweg, die er für die Aufführung unentbehrlich gehalten hatte. So sind im Titus die Figur des Narren, in Heinrich VI. (2r Theil) die Scene mit Simp-

cox, solche überflüssige Anwüchse, die beseitigt werden könnten. Noch in den Irrungen und der Zähmung sind die Dromios und Grumios und ihre rohen Späße ein Nebenwerk ohne Bedeutung, so weit sie nicht als thätige Figuren in die Verwickelungen der Handlung eingreifen. Dieß ändert sich in den Veronesern, und seitdem gab Shakespeare der Nothwendigkeit, in die auch er sich versetzt sah, der derben Lachlust des Publikums einigermaßen zu genügen, jene Wendung voll Geist und Geschick, die wir gleichfalls schon früher angedeutet haben. Wo er es hinfort that, gab er seinen niedrig komischen Parthieen einen engen, geistigen oder symbolischen Bezug auf die Haupthandlungen des Stückes. Nicht allein sind die Diener Flink und Lanz ihren Herrn gleichfalls in jener charakterisirenden Gegenüberstellung beigeordnet, der witzige Flink dem einfachen Valentin, der plumpe Lanz dem gewandten Proteus; nicht allein sind sie neben ihre handelnden Herren als unbetheiligte Beobachter gestellt, deren äußerster Einfalt augenfällig ist, was in der Verblendung der Leidenschaft dem Witze der Weisen entgeht: so daß Flink die Liebeshändel der Silvia vor seinem Herrn und selbst der einfältige Lanz die Schelmstreiche seines Gebieters durchschaut; sondern sie sind auch der Haupthandlung durch Handlungen in eigener Sache parodirend zur Seite gestellt, in einer Weise, die selbst dem Gemeinsten einen hohen sittlichen Werth gibt. Die Erzählung des Lanz von seinem Abschiede mag als eine Parodie von Juliens stum=

mem Scheiden von Proteus angesehen werden; die Scene, wo Flink sich in Lanzens Liebesverhältnisse eindrängt und dafür geschwungen werden soll, karikirt die falsche Eindringung des Proteus in Valentin's Liebe; aber den tieferen Sinn haben die Geschichten des rohen Lanz mit seinem räudigen Hunde, die Scenen gerade, die dem zarteren Leser unstreitig am widerlichsten auffallen. Dem läppischen, „halbthierischen" Gesellen, der mit seiner Bestie fast mehr sympathisirt als mit den Menschen, ist sein Hund sein bester Freund. Für ihn hat er Schläge ausgehalten, er hat seine Unthaten auf sich genommen und ihm Opfer aller Art gebracht. Zuletzt will er diesen Freund sogar selbst hergeben, sein bestes Gut dahingeben, um seinem Herrn einen Dienst damit zu thun. Mit diesem Freundessinn und dieser Aufopferungsfähigkeit ist der blöde Naturmensch dem glänzenden Muster menschlicher Begabung, dem Proteus, zur Seite gestellt, der eigensüchtig Freund und Geliebte verräth. Und diese feine Beziehung des niederen zu dem edleren Theile des Stücks ist dann mit der Entfernung von aller Moralisation in die Handlung so geschickt versteckt, daß es dem gebildeten Betrachter des Stücks die objektive, von keiner Reflexion unterbrochene Wirkung der Handlung, und wieder jenem Gründling des Parterres, dem Manne der unteren Stände, seine reine Freude an der gemeinen Natur auf keine Weise stören kann.

Wenn Shakespeare im Jahre 1591 auch nichts anderes Selbständiges geschrieben hatte, als dieses und das

folgende Stück, Verlorene Liebesmühe, so begreift man nach Colliers Bemerkung vollkommen, daß schon damals der befugteste Beurtheiler, der berühmte Spenser, den Dichter vor allen Komöden der Zeit mit eben dem Nachdruck auszeichnete, wie wir ihn über seine Zeitgenossen immer emporgehoben haben. In seinen „Thränen der Musen" 1591 führt Spenser Klage über eine Pause, die in der Dichtung „Willys" eingetreten wäre. „Und Er, singt er, der Mann, den Natur selbst geschaffen hat, sie selbst zu täuschen und Wahrheit nachzuahmen, — unser anmuthiger Willy ist kürzlich gestorben und mit ihm alle Freud und Lust dahin und in Schmerz ertränkt. Wogegen spottsüchtige Possenreißerei und höhnische Thorheit mit Uebermuth eingeschlichen sind, die sich in Reimen von schamloser Unzucht bewegen, ohne Sitte und Anstand einzuhalten. Jeder eitle Witzling maßt sich an, nach seiner Laune zu thun und des Gelehrten Aufgabe über sich zu nehmen. Aber jener edle Geist, von dessen Feder breite Ströme von Honig und süßem Nektar fließen, verschmäht die Frechheit der gemein geborenen Menschen, die so bedachtlos ihre Thorheiten dahinwerfen, und sitzt lieber in müßiger Zelle zurückgezogen, als daß er sich so dem Gespötte Preis gäbe." Daß Willy kein anderer als Shakespeare ist, weiß man aus Th. Heywoods hierarchy of the blessed angels 1635, wo er mittheilt, daß die dramatischen Dichter jener Zeit in ihrem traulichen Verkehr, den sie unter einander und das Publikum mit ihnen hatte, nur mit familiären Abkürzungen ge-

nannt worden sind. Greene hieß Robin, Marlowe Kit, Kyd Tom, Beaumont Franck, und der „honigströmende Shakespare, dessen Zauberkiel über Freude und Trauer gebot, hieß nur Will." Zudem gab es um 1591 keinen eigentlichen Komöden außer Shakespeare; die Stelle bei Spenser ist aber der Thalia in den Mund gelegt, vor der Kalliope und Melpomene bereits geredet haben. Drei Jahre später, da Shakespeare Richard II. und III. geschrieben hatte, scheint ihn Spenser in Colin Clout's come home again 1594 schon unter dem Schäfernamen Aetion mit einer Anspielung auf seinen kriegerischen Namen auch als Tragöden zu preisen: „dessen Muse, voll von hoher Gedanken Erfindung, gleich ihm selber heroisch klinge."

Verlorene Liebesmühe und Ende gut Alles gut.

Die Komödie, die in der verbreitetsten deutschen Uebersetzung, dem alliterirten Titel (love's labour's lost) zu Gefallen, sinnloser Weise Liebesleid und Lust genannt ist, gehört wie die Veroneser unbestritten zu den ältesten Dramen des Dichters und ist wie diese wohl auch um **1591** und vor den Irrungen und der Zähmung noch geschrieben. Die Eigenheiten der Jugendstücke Shakespeare's sind hier vielleicht am gehäuftesten bei einander. Die vielfältige Erwähnung mythologischer und altgeschichtlicher Figuren, der gelehrte Anstrich, die italienischen und lateinischen Sprachbrocken, die hier allerdings schon komischen Zwecken dienen, die ältere englische Versbildung, die häufigen, besonders die überschlagenden Reime, die doggrel Verse, die hier weit am zahlreichsten sind, all das vergleicht das Stück in seinen Aeußerlichkeiten dem, was wir bisher kennen gelernt haben. Die Alliteration, ein stilles Vermächtniß

der angelsächsischen Literatur, und in englischen Volks- und Kunstgedichten viel üblicher als in irgend einer Sprache, begegnet hier noch mehr als in den erzählenden Gedichten, in den Sonnetten und in den Veronesern; sie ist dem Pedanten Holofernes in seiner Dichtung ausdrücklich geliehen, der diese Kunst „den Buchstaben affektiren“ nennt. Der Styl ist vielfach dem der Shakespeare'schen Sonnette ähnlich, ja ausdrückliche Reminiscenzen finden sich zwischen dem **127.** und **137.** Sonnette Shakespeare's und den hier eingeflochtenen Sonnetten und anderen Stellen (IV, 3.) des Stückes. Der Ton der italienischen Schule herrscht in demselben mehr als in irgend einem anderen vor. Den Styl der Erzählung, den die parenthetischen Zwischensätze charakterisiren, fand Coleridge hier und in späteren Stücken der Arcadia von Sidney nachgeahmt. Die Ueberladung mit Witz, die dieses Lustspiel sehr schwer genießbar macht, ist nur mit der ähnlichen Ueberladung an Concepten in den erzählenden Gedichten Shakespeare's und der italienischen Manier überhaupt zu vergleichen, der er anfangs huldigte.

Die Komödie macht durch diese Ueberfüllung mit lachlustigen und lachenerregenden Figuren, mit Witzlingen und Karrikaturen, den Eindruck eines übermüthigen Scherzstückes; dennoch fühlt wohl jeder Leser bei der Lektüre einen gewissen Zwang und wird, eben der Ueberhäufung wegen, der komischen Wirkungen nicht recht froh. Aufzuführen aber würde man das Stück kaum mehr wagen,

weil die burlesken und ernsteren Parthieen und Charaktere darin unserm Zeitgeschmacke mehr entrückt sind, als vielleicht irgend ein anderes Stück von Shakespeare, und eine gewisse Unschuld der Bühne und der Zuschauer voraussetzen, die nicht mehr vorhanden ist. An Form und Bewältigung des Stoffes ist es unstreitig eins der schwächsten Stücke des Dichters; dennoch ahnt man einen tieferen Gehalt, den man nicht gleich findet, den man sich schwer auseinanderlegt. Es ist in dem Stoffe, der wie die Fabel der Veroneser für eine Erfindung des Dichters gilt, ein auffallender Mangel an Handlung und Charakteristik, den man tadeln möchte. Alles dreht sich um einen geistreichen Verkehr in Witz und Ascetik, in Scherz und Ernst herum; die flach gehaltenen Charaktere der Männer sind Geistesformen, die mehr aus der Bildung des Kopfes als des Willens hervorgehen; überall gesuchte Scherze, hohe und oft hohle Reden, aber keine Handlung, und dennoch glaubt man herauszufühlen, daß dieser Mangel nicht ein absichtsloser Fehler, sondern ein beabsichtigter Zweck sei. Es ist eine bunte Mischung von abenteuerlichen und sonderbaren Figuren, die meistens keinen recht gesunden Boden von Natur verrathen, und doch ist dieß wieder dem Dichter selbst so bewußt, daß man ihm vertrauen möchte, er werde in ihrer Zusammenstellung seinen Grund gehabt haben, den es eben zu suchen gelte. Und wirklich findet man bei näherem Zusehen, daß dieß Stück einen sehr tiefen Zug hat, in dem Shakespeare's vielseitiger Geist schon

im größten Reichthum spielt; ja man findet, daß es das erste Stück ist, das, wie die späteren Meisterwerke des Dichters alle, nach einem einzigen sittlichen Zielpunkt hingearbeitet ist, der sogar weit weniger versteckt liegt, als in anderen seiner Werke.

Wir wollen an die letzte Bemerkung anknüpfen, die wir zu den Veronesern machten: daß Shakespeare nämlich die Lieblingsgegenstände, Gestalten und Scherze der älteren niedrigen Komödie beizubehalten nicht verschmähte, daß er sie aber mit tiefsinnigen Beziehungen, die er ihnen gab, zu adeln wußte. Dieß bewährt sich in diesem Stück an einem viel glänzenderen Beispiele als in den Veronesern. In den burlesken Theilen von verlorener Liebesmühe begegnen wir zwei Karrikaturen, die aus der italienischen Komödie entlehnt sind und zu den verbreitetsten Lieblingsfiguren jener Zeit gehören. Es ist der Pedant, der Schulmeister und Grammatiker, und der militärische Renommist, der Thraso der lateinischen, der capitan Spavento der italienischen Bühne. Diese stehenden Charaktere hat Shakespeare in dieß Stück aufgenommen und hat sie mit solcher Lebendigkeit ausgestattet, daß man bei beiden vermuthet und nachzuweisen gesucht hat, der Dichter habe in ihnen wirkliche Personen seiner Zeit, in Armado einen eitlen Phantasten Monarcho (so nennt er ihn einmal), in Holofernes den italienischen Sprachmeister Florio in London portraitirt. Die Züge sind in beiden so aufgetragen, wie sie nur in der derbsten Volkskomödie sein

konnten. Armado, der soldatische Prahler auf dem Friedensfuß, wie Parolles im Kriege, erscheint in der lächerlichen Gespreiztheit und Geziertheit eines „Kindes der heißen spanischen Phantasie", in affektirtem Gegensatze gegen alles Gemeine, großsprechend aber arm, ein Phrasenmacher aber höchst unwissend, feierlich ernst und lächerlich eckig, eisenfresserisch und memmenhaft, majestätisch und von den niedrigsten Neigungen. Der Schulmeister Holofernes steht zwischen den vielen verliebten Gestalten der Komödie als ein ausgetrockneter blutleerer Pedant, ein eingebildeter Wortheld und Buchstabenklauber, ein armer Poet aus des Carmeliters Mantuanus' Schule, phantastisch eitel auf sein eitles Wissen. Beide Zerrbilder verzerren sich noch mehr, wenn man sie neben den Gegenstücken sieht, die ihnen der Dichter zur Seite gestellt hat: dem steifen, beschränkten, melancholischen Armado den kleinen Motte, der leicht wie sein Name, ganz Scherz und Muthwille, ganz Beweglichkeit und Schlauheit ist; dem Pedanten Holofernes das Naturkind Costard (Schädel), dessen Mutterwitz des Gelehrten spottet, der „von dem Almosenkorb der Worte" lebt. Die beiden Figuren, sieht man, sind Karrikaturen, die aus der einfachen Natur herausgetreten sind, gestellt auf die Sucht Aufsehen zu erregen, auf Prahlerei, Eitelkeit und leere Ruhmsucht gegründet, auf ein Scheinwissen und eine Scheintapferkeit.

Aber diese beiden Originale und ihre grobe Ruhmsucht hat Shakespeare dann einer feineren Gesellschaft zu-

gesellt, die an demselben Gebrechen leidet, nur daß unter Bildung und Geist bei ihr das Gift tiefer verborgen und weniger sichtbar liegt. Der Hof von Navarra hat sich auf drei Jahre den Studien und der Eingezogenheit geweiht; der junge König, von einem ascetischen Hang ergriffen, im Geiste der Liebeshöfe und gelübdesüchtigen Ritterschaft jener Gegenden, will, daß seine jungen Hofleute mit ihm den Hof und seine Lustbarkeit in eine Akademie der Beschaulichkeit verwandlen, den Leidenschaften und weltlichen Begierden absterben, den Umgang mit Frauen auf die Weile verschwören. Er ist auf derselben Fährte, sich in eine leere Ruhmsucht zu verirren; er will Navarra zu einem Wunder der Welt machen. Das Stück beginnt etwas in Armados Styl mit des Königs majestätischen Worten: „Laßt den Ruhm, dem alle nachjagen, auf unseren ehernen Grabmalen leben und uns zieren in der Unzier des Todes!“ In seiner Umgebung ist Dumain (ein guter Junge, von allen Tugendhaften geliebt, mit dem Geist aber nicht mit dem Willen ausgestattet Uebeles zu thun, stoisch genug um sich unter den französischen Damen nachher die pockennarbige Catharina zu wählen) dem König nahe gestellt, als der Willigere und Fähigere, in seine enthaltsamen Entschlüsse einzugehen. Biron aber und, ihm an Geist verwandt, der schlanke, anstellige Longaville, von gleich rücksichtslosem Witze wie jener, widersetzen sich ernstlicher dem abenteuerlichen Plane. Biron, der immer Amors Geißel verspottet hatte, darf sich fühlen, von dieser Seite den

vorgeschlagenen Satzungen so gut nachzukommen wie Einer; desto berufener fühlt er sich zu warnen, nicht mit Eiden zu spielen, die man verspielen werde, da das junge Blut nicht den alten Dekreten gehorchen werde, da jeder mit seiner Leidenschaft geboren sei und diese Weisheit zu spät komme, sie zu bekämpfen. Ein Epikuräer, an gut Essen und Schlafen gewöhnt, wendet er sich unwillig von der wüsten und öden Aufgabe des Kasteiens hinweg, er nennt alle Ergötzlichkeiten eitel, aber die eitelste die, die mit Mühe gekauft, Mühe einträgt; seine leichtere Natur verschmäht vor Allem diese schwerfällige Eitelkeit des Studiums, das sich überschießt; er vergleicht diese Ruhmsucht ausdrücklich mit der eitlen Ruhmesjagd der Buchgelehrten, der Wortkrämer und Autoritätenmänner.

Der König hat sich den Armado gewählt, um als Minstrel, als lügenhafter Erzähler, ihnen während ihres Einsiedlerlebens die Zeit zu vertreiben; wie er auf dessen prahlerische Ader herabsieht, mit einer ähnlichen Geringschätzung blickt Biron auf des Königs gelehrte und ascetische Eitelkeit; einer noch leichteren Eitelkeit aber ist Er selbst verfallen, für die ihn Rosalinens Strafspruch trifft. Von scharfsichtigem Auge und scharfsinnigem Geiste, von hinreißender beweglicher Redegabe, hat er sich angewöhnt, jeden Gegenstand im lächerlichen Lichte zu sehen und nichts heilig zu achten. Die feurige schwarzäugige Rosaline, die keineswegs für diese geistige Gabe stumpf ist, sondern in den Gefechten des Witzes sich siegreich ge-

gen ihn hält, glaubt ihn Anfangs in den Gränzen anständigen Witzes zu erkennen; sie könnte ihn sonst nicht lieben. Sie stimmt aber zuletzt in das Urtheil der Welt ein, die ihn für einen Mann ansieht, ganz ausgefüllt mit verwundendem und schonungslosem Spott. Und sie leitet diese üble Angewöhnung ganz aus der Eitelkeit her, die sich an dem „nichtigen Beifall freut, den die schalen lachenden Hörer dem scherzenden Narren zollen.“ Sie sieht ihn derselben hohlen Sucht nach wesenlosem Beifall hingegeben, wie Er die Anderen, die ihm zur Seite gestellt sind.

An Stellen, die für den Gang der eigentlichen Handlung unwesentlich sind, hat der Dichter auf die Absicht, nach der er hinarbeitet, wie deutlich sie schon aus dieser Zusammenstellung hervorspringt, noch deutlicher hingewiesen. Im Anfang des vierten Aktes knüpft die französische Prinzessin an eine herbeigezogene Unterredung mit dem Förster die Bemerkung: daß Ruhmsucht sich verabscheuenswerther Verbrechen schuldig mache, wenn sich das Herz und sein Streben, um Lob und Rufes willen, auf diese Außendinge richte. So nun kommt es mit diesen Männern der ascetischen Gelübde, wenigstens im Auge eben dieser Französin. Ganz recht hatte Biron sie gewarnt, daß der Eifer des Studiums sich so gerne selbst überschieße, und dem nachrennend, was er wollte, zu thun vergäße, was er sollte. Sie hatten gleich beim Schwure vergessen, daß ihr Gelübde in Bezug auf den Frauenverkehr gar nicht zu halten war,

da die Tochter des kranken Königs von Frankreich in nothwendigen Geschäften gekommen war. Ihr Umgang ist nicht zu vermeiden; sie wird mit ihrem Gefolge in den Park gelagert. Diese Französinnen und ihr Begleiter Boyet sind nun dem fantastischen Bund der Männer entgegengesetzt; sie kommen heiter, geschmückt, praktisch, ganz auf den ernsten Zweck ihrer Reise gerichtet, der kein geringerer ist, als Navarra die Provinz Aquitanien abzugewinnen. Dabei sind sie in der Laune des guten Gewissens, in Scherz und Witz den navarresischen Herren überlegen; auf den ausgelernten Hofmann, den alten Spötter Boyet und seine Witzgabe, sieht Biron anfangs neidisch und giftig als auf einen Kleinkrämer herab, findet aber doch später, als sein Zorn verraucht ist, daß er nothwendig mit ihm Freund werden müsse. Die Wahrheit der Biron'schen Voraussagungen bewährt sich nun an den Asceten. Die Französinnen freuen sich ihrer Thorheit, sicher ihren Zweck desto leichter und die jungen Herren noch dazu zu gewinnen; die geschworenen Enthaltsamen, Biron so wenig ausgenommen als Armado und Schädel, verlieben sich sämmtlich und werben, selbst der Spötter der Dichtung, Biron, in herzbrechenden Sonnetten und sophistisiren sich, als sie gegenseitig ihre Schwäche entdecken, den Eid als einen unstatthaften Verrath an der Jugend von der Seele. Aber so nehmen es nicht die Französinnen. Als die Edlen erst in ihrer russischen Maske kommen, werden sie von den Frauen in einem pikanten Spotte verleitet, in der Verkleidung jeder der un=

rechten Dame zu schwören und so noch einmal im Irrthum, wie vorher mit Wissen, meineidig zu werden. Sie treffen sie mit ihren Spötterzungen schärfer als mit Messerschneiden; und als der König dann den Gelübdebruch entdeckt und sie an den Hof lädt, beschämt ihn die Prinzessin mit ihrer Weigerung, sie wolle nicht Ursache ihres Eidbruches sein. Daß man aber die französischen Damen nicht für allzustrenge Moralistinnen halte, deren Urtheil von dem des Dichters selbst vielleicht gar zu fern abläge, dafür hat Shakespeare selbst gesorgt, indem er uns in ihre Unterhaltungsweise unter sich und mit ihrem Boyet blicken läßt. Es mag ein Stich auf französische Sitte sein, wie ihn ein englischer Dichter damals nicht leicht bei bequemer Gelegenheit versäumte, die Scene, wo die Damen sich in jenen Späßen mit Boyet treiben, die selbst der Bauer Schädel so manierlich pöbelhaft und so fein obscön findet; es ist aber gewiß auch jene weitere Absicht des Dichters dabei thätig gewesen, die Meinung seines Stückes so wenig als möglich dunkel zu lassen. Uebrigens bemerken wir im Vorübergehen bei dieser Scene, daß die stärkeren Obscönitäten besonders in Frauenmund zu den Fehlern des jugendlichen Uebermuthes und zu den Schwächen der Charakteristik gehören, die in Shakespeare's erster Zeit mehrfach begegnen. Eine solche Scene hätte Shakespeare später nicht geschrieben, wo er in ganzen Stücken diese Ader getilgt, aus dem Munde namentlich seiner edleren Frauen dergleichen Reden ganz entfernt hat. In Ende gut Alles gut, einem

Stücke, das in dieser Periode geschrieben, in einer spätern überarbeitet ist, scheint diese Veränderung fast zu beobachten. Dort geht die edle Helene auf Parolles' zuchtlose Reden einen Augenblick ein, aber es scheint ohne innere Theilnahme, und plötzlich bricht sie ab; und ähnlich duldet die Gräfin den Narren und seine lockeren Worte nicht aus eignem Wohlgefallen, sondern weil ihr der Bursche als ein Vermächtniß aufgelegt war gegen ihre Neigung.

Wenn aber mit allem, was wir anführten, die Absicht des Dichters in Verlorner Liebesmühe noch nicht klar sein sollte, so ist die Wendung des überlustigen Lustspiels am Schlusse bis in's Auffallende getrieben, um sie auf's grellste deutlich zu machen. Die Herren lassen vor den Damen ein Spiel von ihren Minstrels und Clowns aufführen und rächen sich an dem Dirigenten Holofernes für ihr eigenes verschüttetes Maskenspiel dadurch, daß sie ihm sein Schauspiel auch verschütten, eines jener simplen Volksspiele, wie sie Shakespeare auch im Sommernachtstraum verspottet, aber den guten Willen ehrend, wie hier, gleichsam mit gerührter Seele verspottet, einen jener unschuldigen Späße, „die am besten gefallen, weil sie selbst nicht wissen wie.“ Mitten in tollem Scherz und übermüthiger Thorheit aber fährt ein Mißklang in das Stück: der König von Frankreich ist gestorben und Trauer und Abschied unterbricht die Lust. Der befangene König spricht seine räthselhafte Werbung, der befangene Biron will ihn deutlich machen und geräth selbst in Verlegenheit und Verwirrung; die Prinzessin aber

verweist den schuldbeladenen, meineidigen König auf ein Jahr in eine Einsiedelei, wenn er erhört sein will; Rosaline den Spötter Biron in ein Krankenhaus, wo er Ein Jahr den Siechen vorscherzen und seinen Fehler wo möglich ablegen soll. Der Liebe Mühe ist vorerst verloren; Hans hat kein Gretchen, gegen die Gewohnheit der Komödie; es ist ein Lustspiel, das in Thränen endet. Es ist gewiß dieser Schluß gegen alles ästhetische Herkommen, aber die Wendung ist echt Shakespearisch; denn diesem Dichter war die sittliche Gerechtigkeit überall eine strengere Aufgabe als die Strenge der Kunstregel.

Wir haben wohl fast allzudeutlich hervorgehoben, wie Shakespeare in diesem Stücke die eitle Ruhmsucht in allen ihren Gestalten straft; man kann aber in Deutschland nicht deutlich genug sein, wenn man gewisse Unarten der Kritik austreiben will, die uns Shakespeare vielfach in ein ganz falsches Licht gerückt haben. Der Ausgang des Stücks war unsern Romantikern, die ihre fade Komik ohne Salz und Schmalz in den britischen Dichter hineintrugen, zu hart, ihrer laxen Moral zu scharf; sie witterten, seiner Strenge nicht gewachsen, überall Ironie, wo er in dem bittersten Ernste arbeitet. Biron, so legt sich Tieck den Schluß des Stückes aus, an dem Menschen von einfältigen Sinnen nichts zu deuten haben, Biron, indem er verspreche, zwölf Monate im Krankenhaus zu scherzen, werfe einen Seitenblick auf die Gefährten: „Diese würden zwölf Monate witzig und gelehrt disputiren, von ihrer Liebe dich-

ten, Spaß treiben, und auch Armado fehlt ihnen nicht, auch Schädel wird sich ihnen nicht entziehen, und die neue Bekanntschaft mit Holofernes wird auch nicht aufgegeben werden. Diese Umgebung ist das Hospital!!" Man fühlt aber wohl, daß eine Art moralischen Stumpfsinnes dazu gehört, zu glauben, daß nach diesem erschütternden Ende Sophistik, Muthwille und Scherz wieder von vorn anfangen und das Lustspiel wieder in sich selbst zurückkehren könne.

Diese wunderliche Vorstellungsart hängt mit der Vorliebe zusammen, die unsere Romantiker, von denen wir meist Alle unsere Beurtheilung Shakespeare's entlehnen, für die humoristischen Charaktere des Dichters empfanden. Die Biron, die Benedikt, die Mercutio sind die erklärten Lieblinge der Schlegel, Tieck und Horn gewesen. Auch sind es nicht allein von dem Dichter, sondern auch von der Natur trefflich angelegte Charaktere: geradaus, fern von aller Sentimentalität, Verschmäher und Widersacher der Liebeständelei, derbe Realisten, gescheidte Köpfe, mit der witzigen stechenden Zunge voraus und meist mit dem Schwerdte hinterdrein, Witzbolde und Raufbolde zugleich. Daß Shakespeare persönlich seinen Theil an dieser Art Natur hatte, läßt sich nachweisen; daß diese Natur nur ein Theil an ihm war, liegt in der ganzen Form seines vielseitigen Geistes mit Nothwendigkeit begründet. Daß er mit jener ausschließlichen Vorliebe unserer Romantiker jene Gestalten sich nicht dachte und

nicht idealisiren wollte, folgt daraus eben so natürlich, und läßt sich dem, dem es nicht von selbst klar sein sollte, übrigens — wenn er unbefangen sein will — sehr deutlich nachweisen. Wer die Scherzscenen, die Witzjagden und Hetzen zwischen Boyet und seinen Damen, zwischen Biron und Rosalinen, zwischen Mercutio und Romeo, Benedikt und Beatrice u. s., Scenen, die in Verlorener Liebesmühe zum erstenmale ausgeprägter und in weit größerer Fülle als sonst wo vorkommen, achtsam liest und vergleicht, der sieht leicht, daß sie auf einem allgemeinen menschlichen und zugleich zeitlich-örtlichen conventionellen Grunde ruhen. Sie gefallen uns, obgleich sie eine fremdartige Färbung haben; unser Schlegel bewunderte sie, obgleich er im Romeo eine sehr wesentlich wichtige Scene dieser Art nicht zu übersetzen vermochte und ausließ. Sie beruhen vorzugsweise auf Wortspielen und Wortverdrehungen; dieser Grund ist ein Eigenthum aller Zeiten. Wer noch heute die Witze muthwilliger Männergesellschaften zergliedern will, wird immer finden, daß sie vom Wort- und Silbenstechen ihren Ausgang nehmen. Was alsdann die conventionelle Beigabe ist, ist die bestimmte Form, in der diese Wortwitze auftreten. Diese Form war in dem englischen Volke, der niederen wie der höheren Gesellschaft, nach einer gewissen Uebung und Vorschrift ausgebildet, die der scherzhaften Unterhaltung den Charakter eines regelmäßigen Gefechtes gab. Man fängt aus dem Munde des Gegners, an dem man sich reiben will, ei-

nen Satz, ein Wort auf, das man dreht und umkehrt zu einem Hiebe auf ihn; er parirt und schlägt zurück, indem er in der Wortparade des Feindes eine ähnliche Schwäche erspäht; je länger in diesem Gange ausgehalten und getroffen wird, desto besser; wer nicht mehr kann hat verloren. Das Ausharren auf Einem solchen Gange mit allzugleichen Waffen wird für beide Theile unbequem; man nennt das einen Witz athemlos hetzen, wie Gemsleder ausdehnen. Bei Shakespeare heißt Armado in diesem Stücke einen solchen Wortstreit ein Argument; man bezeichnet ihn deutlich als einen Gang wie im Ballspiel, wo die Worte geschleudert, gefangen, zurückgeworfen werden und wo der verliert, der das Wort wie den Ball fallen läßt; man vergleicht diese Witzwetten mit Kämpfen, die zwischen Boyet und Biron z. B. mit Seegefechten. Diese Form nun, in welcher Witz und Satyre sich hier bei Shakespeare bekämpfen, ist keineswegs sein Eigenthum; sie findet sich auf der ganzen englischen Bühne und ist auch auf diese nur geradezu aus dem Leben übertragen. Was uns von Shakespeare's geselligem Leben in dem Sirenenklubb erzählt wird, läßt uns ganz auf diese selbe Art von Scherzen in seinem persönlichen Verkehre hindurchblicken. Die Zeitgenossen (Aubrey) nennen Shakespeare einen schön gestalteten Mann, von offenem, liebenswürdigem, heiterem Wesen, einen guten Gesellschafter von stets bereitem, gefälligem und sanftem Witz. In dem von Raleigh gestifteten Sirenenklubb in der Freitagstraße traf er sich mit

Beaumont, Fletcher, Selden, Ben Jonson und anderen geistreichen Zeitgenossen, und dort wurden nach einer Erwähnung von Beaumont an Ben Jonson „Worte gehört, so gewandt, so voll witzigen Humors, als ob jeder beabsichtigt hätte, allen seinen Witz in Einen Scherz zu pressen.“ Besonders wird des Zusammentreffens zwischen Shakespeare und Ben Jonson gedacht; einige wortspielende Witze unseres leichten Dichters auf den schwerfälligen Gelehrten, die übrigens nur durch den Moment ihren Werth erhalten konnten, sind uns sogar überliefert worden. Nach Fullers Worten pflegten sich die beiden zu begegnen, „wie eine spanische Galeone, höher gebaut in Gelehrsamkeit, solid aber langsam in ihren Bewegungen, und wie ein englisches Kriegsschiff, das kleiner im Bau, leichter an Segeln sich bei aller Gezeit drehen, durch den Wind wenden und in der Schnelligkeit seines Witzes von allen Winden Vortheil ziehen konnte.“ So daß also diese Witzgefechte aus Shakespeare's Leben hier in demselben Bilde verglichen sind, wie in Verlorener Liebesmühe die zwischen Boyet und Biron. Will man zu diesen Winken aus Shakespeare's eigenem Leben deutlichere Belege haben, wie weit diese Art und Form von Witzkämpfen im Volke ausgebreitet war, so muß man Tarltons Späße aufschlagen. Dort kann man finden, daß der lustige Mann bald mit einem schelmischen Knaben, bald mit einem Hausmeister, bald mit einem Konstabel in solche Witzwechsel eintritt, wo ganz wie in der Komödie die Auf-

gabe, der Stolz und der Sieg ist, den Gegner, wie hier der Kunstausdruck ist, zu einem non plus zu treiben, d. h. witzmatt zu machen und zum Schweigen zu bringen. Man sieht nun wohl aus alle dem, daß diese humoristischen Gefechte und Fechter eine Zeitsitte waren, der sich Shakespeare, wenn er dem Zeitalter nach seiner Absicht den Spiegel vorhalten wollte, nicht entziehen konnte, die er aber so wenig wie eine andere Sitte, wo sie zur Unsitte ward, zu schonen Ursache hatte. Man begreift leicht wie ein so weitverbreiteter Gebrauch bei Menschen von äußerlicher Lebensgewandtheit eine stehende Gewohnheit und Mode werden konnte, wo sie dann für Shakespeare und seinen vielbewegten Geist das Langweilige aller Gewohnheiten gehabt hätte. Denn wie sollte Er diese einseitige Gewöhnung des Kopfes billigen, den die einseitige Schwelgerei des Gefühls in ihren reizendsten Verführungen nicht befriedigte? Man begreift ferner, wie bei den professionirten Witzbolden diese Gewöhnung leicht dahin führen konnte, die heitere Laune in Spott ausarten zu machen, den gefälligen sanften Scherz, den man an Shakespeare persönlich rühmte, in rücksichtslosen und stumpfen Hohn zu verkehren, zu Händeln zu verleiten und, wie wir sagten, den Witzbold in einen Raufbold auszubilden. Solche Naturen hat Shakespeare in Biron und Mercutio geschildert, und dieß ganz in der vollen Unpartheilichkeit, mit der er jeder Erscheinung ihre Gerechtigkeit anthut, ganz in der vollen Wahrheit, mit der er die guten Seiten eines Charak-

ters nirgends mit seinen schlechten, und die schlechten nirgends mit seinen guten zudecken und verhüllen will. Der gleiche Theil an widersprechenden Eigenschaften, und so auch der gleiche Sinn für Scherz und Ernst, je nach den Anforderungen des Lebens und der Gelegenheit, das ist das Ideal menschlicher Natur, dem Shakespeare gehuldigt hätte. Sein Benedikt in Viel Lärmen um Nichts ist daher schon eine viel vollkommenere Gestalt, als Biron und Mercutio. Dort geht durch den Verkehr Beatricens mit Benedikt derselbe leichte muthwillige Ton des Scherzes, wie hier durch den zwischen Biron und Rosalinen; ein ähnlicher tragischer Miston unterbricht die Lust wie hier; des Dichters Absicht ist in dem ästhetisch viel feiner gebauten Stücke dieselbe: der furchtbare Ernst des Lebens tritt plötzlich an das lachsüchtige neckische Paar und beide gewinnen sich und uns erst dadurch ganz, daß sie diesen ernsten Anforderungen Ernst entgegenzubringen wissen, was Biron nach Rosalinens Strafgebot erst lernen soll. Denn dort erst ist der Mensch auf seiner Höhe, wo er für Beides die gleiche Anlage zeigt. Das gab Shakespeare selbst die Fähigkeit, zugleich der größte Tragiker und Komiker zu sein, eine Verbindung von Gaben, die in den Dramatikern des Alterthums weniger vortritt, deren Möglichkeit aber schon Plato geahnt und behauptet hat. Das machte, daß unser Dichter eine sichtbare Vorliebe auf seinen Prinzen Heinrich warf, ein Wesen wie von zwei Naturen, ein Held wie keiner und ein Lacher wie keiner, der zwischen

Thätigkeit und Erholung, zwischen erhabener Anspannung seiner Kräfte und muthwilliger Abspannung je nach der Anforderung des Momentes mit glücklichem Takte getheilt steht. Auch sonst hat der Dichter seine eigentlichen Sympathien in dieser Beziehung für den, der deutlich sehen will, so deutlich als möglich ausgesprochen. In dem Stücke, zu dem wir zunächst übergehen, in Ende gut Alles gut, schildert der König den alten Grafen von Roussillon als ein Ideal von Ritterschaft und Bildung. Er besaß, sagt der Lobredner, den Witz, der auch an der heutigen Jugend gesehen wird. Aber die jungen Leute des Tages scherzen in ihrer jugendlichen Ausgelassenheit so lange fort, bis ihr eigener Spott auf sie, die da ruhmlos bleiben, zurückfällt, ehe sie ihren leichten Jugendmuth in Ehre des Alters kleiden konnten. In des Grafen Stolz und Witze dagegen war nicht Hochmuth und Bitterkeit; war sie darin, so hatte sie ein Gegner seines Gleichen herausgefordert. Seine Ehre, wie ihre eigene Uhr, wußte genau die Minute, wo er eine Einwendung, eine witzige Erwiderung zu machen hatte, und dann gehorchte seine Zunge diesem Zeiger der Ehre. Am Ende einer Lustbarkeit und heitern Zeitvertreibes pflegte er in gutartige Melancholie und ernste Betrachtung zu fallen. — Man sieht wohl, dieß schildert mit wahrem Wohlgefallen einen Ehrenmann, der die beiden Seiten von Scherz und Ernst in jenem begehrenswerthen Gleichmaaße abgewogen besaß, dessen Züge aber der modischen Jugend gerade entgegengesetzt sind,

die nichts als spotten gelernt hat, und deren, „kurzlebige Witze, wie es in unserem Stücke heißt, verwittern wie sie wachsen.“

Aus einem von Meres herrührenden, oft erwähnten Verzeichniß Shakespeare'scher Stücke, die im Jahre 1598 fertig waren, wissen wir, daß darunter ein Lustspiel war: der Liebe Mühe ist belohnt (won). Man hat vermuthet, daß dieß Ende gut Alles gut sei, und daß der Dichter in einer späteren Ueberarbeitung den Titel geändert habe. In einer Stelle des Epilogs (all is well ended, if this suit is won) liegen gleichsam beide Titel verschmolzen. Die Annahme wird um so wahrscheinlicher, da das Stück ganz offenbar und nach Uebereinstimmung Aller eine Umarbeitung erlitten hat, die nicht allein den Titel betraf. Coleridge bezeichnete in seinen Vorlesungen über Shakespeare zwei verschiedene Style in dem Stücke; die gereimten Stellen, die überschlagenden Reime, der Sonnettenbrief der Helene weisen auf die Gestalt des Stücks zurück, die es wohl gleichmäßiger trug als es mit jenem ersten Titel der Verlorenen Liebesmühe zur Seite gestellt war, deren Styl jene Parthieen ungefähr entsprechen. Die Prosascenen dagegen, die Monologe, die an Tiefsinn und Gezwungenheit oft an Hamlet und Timon erinnern und alle Versetzungs-, Interpunktions- und Supplierkünste der Ausleger herausfordern, die komischen Theile die in Inhalt und Form die Falstaffscenen ins Gedächtniß rufen,

fallen sichtbar in die spätere Periode des Dichters, man nahm die Jahre 1605—1606 an. Wir besprechen das Stück aber an dieser Stelle, der Zeit seiner Entstehung nach, und nach dem Gegensatze, den es nicht allein äußerlich, sondern auch innerlich gegen Verlorene Liebesmühe bildet.

Tritt man aus dem zuletzt besprochenen Stücke in Ende gut Alles gut herüber, so fühlt man den äußeren Unterschied unmittelbar und ahnt einen inneren; man tritt aus dem oft gesuchten, gezierten, überspannten italienischen Style von Shakespeare's erster Zeit in den sächsischen, volksthümlich englischen, nüchternen Ton herüber, der späterhin seine Werke beherrscht, und diesem Uebergang im Style entspricht der Stoff dieses Gegenstückes und seine psychologischen Verarbeitung haarscharf. In Verlorner Liebesmühe ist Biron einer jener humoristischen, aller Sentimentalität und Affektation abgesagten Charaktere rein germanischer Natur, der in den eigenthümlich romanischen Liebesdienst dort seinem Wesen nach nicht paßt. In jenem navarresischen Herrenkreise ist die Liebe, sehr im Styl der mittelalterlichen und romanischen Natur, mehr eine Art Grübelei, aus Müßiggang geboren, wie ein Phantasiespiel betrieben, mit Sonnetten und Gedichten, die mehr Kopfarbeit als Herzensregung sind, mit versteckten Geständnissen, die mehr Witz als Gefühl verrathen, ohne viel äußeren Verkehr und innere Annäherung, ein Minnedienst mit Methode aber ohne natürliche Wahrheit, von vielen

Worten und wenigen thatsächlichen Beziehungen oder erprobten Empfindungen. Als diese schauspielmäßige Umwerbung Schiffbruch leidet, kehrt in Biron die wahrere Natur zurück und er verwirft jene Art von Liebesdienst und Poesiedienst mit der ganzen Derbheit eines Sachsen; er verschwört die Tafftphrasen, die seidenen, glatten Redensarten, die dreifach gerauhten Hyperbeln, die pedantischen Figuren und gespreizte Ziererei, und er gelobt, hinfort solle sein werbendes Herz nur in grobem Ja und geköpertem Nein reden. So hat Shakespeare seinen Prinzen Heinrich werben lassen, sein Musterbild unaffektirter Natur. In Ende gut Alles gut aber hat er in Bertram einen Jungen gezeichnet, der, wie Biron, ein Liebeverächter ist, aber in der Rolle bleibt, bis zu dem Extreme, daß er auch zur gröbsten und derbsten Werbung nicht kommt, vielmehr selbst umworben werden muß. Der werbende Theil in dem Liebesverhältniß dieses Stückes ist seltsamerweise das Weib. Aber auch in ihrer Werbung ist, als ob das Stück mit aller Absichtlichkeit zum grellen Gegensatze der Verlorenen Liebesmühe werden sollte, aller Empfindsamkeit, Ziererei und Unnatur aus dem Wege gegangen. Sie wirbt mit Thränen, ihre Liebe spricht durch erworbene Verdienste, die Poesie des Verhältnisses liegt in der That- und Aufopferungsfähigkeit eines von aller geistigen Kränklichkeit freien Charakters. Dort hatten die navarreser Herren einen politischen Grund, den Frauenverkehr nicht zu verschwören, sie warfen sich in einer konventionellen Grille

auf die ganz grundlose Laune, die Natur unnatürlich zu unterdrücken. Dieser affektirten Entsagung der hohen ruhmsüchtigen Herren steht hier ein bescheidenes, unscheinbares, weibliches Wesen gegenüber, die ihren an Rang weit abstehenden Pflegebruder liebt, die in sich und außer sich alle möglichen Gründe hätte, ihre Leidenschaft zu unterdrücken und ihr zu entsagen, in der aber die volle gesunde Natur, Gottes Größe im schwachen Gefäße, die ächte Menschheit ohne Flitter, durchdringt durch so viele Schranken, die unüberwindlich scheinen, geschweige sich willkührlich unnatürliche Schranken zu setzen. Dem entsprechend ist denn in diesem Stücke, in seiner Fabel und in den leitenden Charakteren Alles schlichte Natur, thatinniges Streben, Handlung ohne viele Worte, wo dort angenommenes Wesen, poetisches Spiel, flache Unterhaltung ohne viele Handlung ist. Und wie dort unter den Redseligen der Gedanke des Stückes viel und oft in ausdrücklichen Stellen gesagt und wiederholt ist, so ist er dagegen hier in den Charakteren und Thatsachen mehr schweigend niedergelegt.

In der Fabel des Stückes sind nur die komischen Partheien, die Figuren des Parolles, Lafeu, des Narren, der Gräfin, Eigenthum und Erfindung des Dichters; der eigentliche Stoff und Kern ist der Novelle Giletta von Narbonne von Boccaz entlehnt, die Shakespeare in englischer Uebersetzung in Painter's Pallast des Vergnügens (1566) lesen konnte. Das Stück ist am merkwürdigsten, um aus ihm das Verhältniß Shakespeare's und seines Drama's zu sei-

nen erzählenden Vorbildern romanischer Quelle kennen zu lernen, um inne zu werden, welch andere Naturkraft in dem germanischen Poeten herrscht und welch andere, gesteigerte Anforderungen die dramatische Dichtung macht, die das strenge Auge zum Kritiker hat, gegen die erzählende Novelle der das leichtgläubige Ohr ein viel schonenderer Richter ist.

Der berühmte italienische Novellist erzählt, wie die Pflegetochter des Grafen von Roussillon, die Tochter seines Arztes, sich in dessen Sohn Bertram verliebt habe; wie dieser nach Paris gereist sei; wie die Liebende Pläne geschmiedet habe, ihm zu folgen; wie die Krankheit des Königs ihr dazu einen Vorwand entgegenbrachte; wie sie ihn heilt und sich dafür den Grafen Bertram zum Gatten ausbittet und ihn gegen seinen Willen erhält; wie er verschmäht, sie als Gattin anzuerkennen, es sei denn, daß sie zwei unmögliche Bedingungen erfülle, die er ihr stellt. Von einer Motivirung aller dieser seltsamen Handlungen ist in der Novelle von Boccaccio nicht die Rede. Giletta ist nicht allein schön, sondern auch reich, und insofern ist da schon weniger Grund, sie zu verschmähen; desto mehr von der andern Seite ihrer grenzenlosen Aufdringlichkeit. Sie sinnt darauf, dem abgereisten Geliebten nach Paris nachzueilen, sie hat den vorbereiteten Plan, mit der Heilung des Königs ihn zu gewinnen; wie er ihr die Bedingungen stellt, brütet sie sogleich über dem Entwurf, selbst das Unmögliche möglich zu machen. Das hört man

in der Erzählung mit stumpferem Ohre an, aber sehen könnte man es nicht. Ein mannsüchtiges Weib, das, aller Weiblichkeit baar, so weit aussehende Pläne machte und durchsetzte, würde von einem Manne, der es erst verschmäht hatte, nachher noch mehr verschmäht werden; auf der Bühne würde kein Mensch daran freundlichen Antheil nehmen, es würde widerlich werden.

Aber so leicht hat sich Shakespeare seine Arbeit nicht gemacht. Die Art, wie er die beiden Personen, um die es sich handelt, und ihr Verhältniß aufgestellt hat, wie er die abentheuerlichsten Unternehmungen einem Mädchen leiht, die doch zuletzt in Weiblichkeit und Sitte der Liebe werth erscheinen soll, wie er vor dem unwahrscheinlichsten aller Stoffe nicht zurückschreckt, vielmehr die Schwierigkeiten häufte, im Bewußtsein sie zu besiegen, dieß dünkt uns in diesem Stücke außerordentlich bedeutend. Der Dichter nimmt die Intrigue, die Fabel so auf, wie sie ihm gegeben ist. Er nimmt sie mit aller romantischen Wunderlichkeit, für die ihm das Gefühl so wach ist wie irgend einem unter uns. Er hat das mit noch abentheuerlicheren Geschichten noch oft und spät ebenso und immer gethan; es ist eine Art poetischer Rechtgläubigkeit in ihm, womit er den Kern des überlieferten Stoffes überkommt, heilig hält und unangetastet läßt. Er bildet alsdann aber mit eben so vieler Rücksichtslosigkeit und Freiheit die umgebenden Umstände und die Charaktere nach seinem Bedürfnisse um; er motivirt sie und ihre Handlungen so, daß sie etwas Aehnliches,

Analoges, wie ihnen die Mythe zuschreibt, Etwas, was unter aller Welt und Menschen möglich und glaublich ist, in Wahrheit und Wirklichkeit gethan haben könnten. Für den Nüchternen steht dann die Fabel blos als eine künstlerische Verkörperung da, als ein willkührliches Bild, für das man in prosaischer Auslegung irgend ein anderes, natürlicheres Verhältniß sich denken mag. Für den dagegen, der sich über die Niederungen der Wirklichkeit in leicht erregter Phantasie erheben kann, wird es dieser trockenen Betrachtung nicht bedürfen. Ihm wird dieß gerade das Wunderbare in diesem Genius dünken, wie er die ungewöhnlichsten Dinge so natürlich zaubert und dem Wirklichen so nahe legt, daß wir, mitten im abentheuerlichsten Stoffe befangen, vergessen, daß wir in dem Reiche der Träume und der Dichtung sind.

Der Dichter schildert das Mädchen nicht als reich, nicht als überströmend an Gefühlen und Anschlägen, sondern als arm, bescheiden, demüthig, sanft, ganz in weiblicher Natur beruhend. Von Liebe zu ihrem Pflegebruder ergriffen, ganz ausgefüllt von dieser Einen Sehnsucht, ist sie dennoch bis zur Entsagung ergeben, wie ein Reh, das mit dem Löwen Freundschaft gesucht hat und zerrissen wird. Sie drückt in ihren Monologen sogar keinen Wunsch aus; es thut ihm nichts, daß sie ihn liebt, dieß ist ihre Entschuldigung vor ihr selbst; sie betet ihn an wie der Indier die Sonne, die von ihm nichts weiß. Diese Selbstverleugnung ist bei ihr um so höher anzuschlagen, als sie von der Unge=

duld einer in Wahrheit starken Leidenschaft bewegt ist, die ihre geschäftige Einbildungskraft in lauten Selbstgesprächen dem Lauscher verräth. Es war schön, sagt sie sich, obwohl eine Plage, ihn stündlich zu sehen. Mit dieser sich selbst bemeisternden, entsagungsvollen, bescheidenen Natur ist sie aber, was sich in der Wirklichkeit bei ausgezeichneten Frauen so gern und oft vereinigt, klug, gewandt und anstellig. Sie weiß, so heißt es von ihr, in ihre milden Worte wohl auch einen Stachel zu bergen. Sie hat die zweiseitige, aber für die ächte Weiblichkeit ihres Wesens durchaus nicht zweideutige Gabe, zugleich sittsam und beherzt, zum Dulden geschickt und zum Handeln entschlossen zu sein. Sie zeigt die Eigenschaft, in thätiger Entschlossenheit unter der Gunst der Umstände zu wachsen, ohne selbst bei männlich scheinenden Schritten den Grund ihrer Frauennatur zu verlieren. Sie wäre nicht (dieß eben erscheint in Boccazens Novelle so männisch und unweiblich) erfinderisch aus sich selbst, aber sie schrickt vor der Ausführung auch eines kühnen Gedankens nicht zurück, der ihr eingegeben wird; sie wüßte Pläne und Entwürfe nicht selbst zu schaffen, aber sie weiß sie, wenn das Schicksal sie entgegenbringt, mit allem Geschicke zu ergreifen. Nicht zu ergreifen aus männlicher Dreistigkeit, sondern aus frommem Vertrauen und aus einer ausdauernden und festen Natur, die durch ihre arme Lage von Jugend an auf Selbständigkeit gewiesen war. Sie hat in der Bibel gelesen, wie Gott durch schwache Geschöpfe oft viel ausgerichtet

hat, und hat sich daraus den Grundsatz gebildet, daß man gebotenen Glücksfällen entgegenkommen und die Kraft, die man erhalten hat, auch gebrauchen muß.

Folgen wir dem so angelegten Charakter sorgsam durch die Verwickelungen des Knotens, den sie sich mit ihrer Liebe geschürzt hat, achtsam nichts unterzuschieben, was dem Dichter und seiner Helena fremd ist, aber auch eben so achtsam, ja nicht den kleinsten Zug zu verlieren, den er in ihre Schilderung niedergelegt hat. Noch ehe sie zum Handeln kommt, thun wir einen Blick in die Tiefe ihres Gefühls und in die unschuldige Verstellung, die die Verhältnisse sie zwingen, damit zu paaren. Der Geliebte nimmt Abschied vom Hause, die Thränen stehen ihr nahe, sie darf sie nicht zeigen. Die Gräfin lobt sie, indem von ihrem verstorbenen Vater die Rede ist, da brechen ihre Thränen aus. Die Mutter schiebt es auf das Andenken an ihren Vater; Helena läßt sie dabei mit einer zweideutigen Rede; sie erlaubt sich die kleine Sophistik, nicht ohne sie vor sich selbst zu entschuldigen: ihre Thränen fließen aus einer so edlen Quelle, daß sie auch so ihrem Vater Ehre machten. Bertram reist ab; sie ist völlig ergeben; sie hat keine Ahnung, ihn gewinnen zu können; sie zehrt nur von dem Andenken an die Gemeinschaft mit ihm. Erst als der elende Parolles, sein Begleiter, dessen Art es ist, auch vor ehrbaren Personen unverschämter zu sein als billig ist, sie mit unschicklichen Witzen belustigt, als sich ihr so die schlechte Gesellschaft vergegenwärtigt, in der Bertram seine ersten Ausflüge

macht, die Verführungen sich ihr vorspiegeln, denen er in Paris ausgesetzt sein wird, da regt sich in ihr die Eifersucht, und eine verzeihliche Schwäche, nicht eine männische Kraft, ist der erste Quell des Planes, ihm nachzureisen, um Gelegenheit zu haben, ihn zu beobachten, ist der erste Quell des Gedankens, ihn dort nicht in fremde Hände gerathen zu lassen, während sie zu Hause ihre Liebe rosten und altern ließe. Und unbestimmt kreuzt sich mit diesen Vorstellungen der dunkle Gedanke, ob nicht dieser strebende Trieb in ihr ihr auch die Kraft geben könne, zum Ziel zu gelangen. Sie meint, ihn sich verdienen zu können, aber sie weiß nicht wie. Das Rezept ihres Vaters gegen die Krankheit des Königs fällt ihr nur ein, um einen Grund zur Reise zu haben; sie hat aber keine Ahnung davon, diese Heilung des Königs zum Erwerbe des Grafen zu benutzen. Diesen Gedanken giebt ihr die Gräfin ein, ihres Bertrams eigne Mutter, die aus ihren belauschten Selbstreden, aus ihren verweinten Augen ihre Liebe erfährt, ihrer Liebe günstig ist, die, in ihre Jugend zurückblickend, die ähnliche Natur in sich erkennt und nun wie eine praktische Matrone die Wege ergreift und der Pflege- und Schwiegertochter angibt, die stracks zum Ziele führen können. Sie geht nun nach Paris, den König zu heilen; jedes Opfer, das Leben an diese gewagte Kur zu setzen, kostet ihr nichts. Wenn man dieß im Auge hat, was sie jetzt, was sie früher, was sie später an den Mann ihres Herzens gesetzt hat, so tritt ihre Weiblichkeit, bei dem was folgt, desto glänzender in's

Licht. Ihre Art zu wählen ist von der immer gleichen Liebenswürdigkeit; „ich nehme euch nicht“, sagt sie, „ich gebe nur meine Pflicht, so lange ich lebe, in eure Hand.“ Begehrt von allen Anderen, selbst von denen, die zu dienen verschmähen, (nach Lafeus Worten) demüthig Herrin genannt, wird sie von Bertram verschmäht und tritt sogleich in der gewohnten Resignation zurück. Der König aber, in Folge seiner lehnsherrlichen und vormundschaftlichen Gewalt über Bertram, gereizt über seine Weigerung und erpicht, ihn seinen Abstand von ihm eben so fühlen zu machen, wie er Helenen den seinen fühlen ließ, zwingt ihn zu der Heirath, worauf sie dann die Bedingungen von Bertram erhält, unter denen er sie als sein Weib anerkennen werde. Sie ist weit entfernt von der Giletta des Boccaz, die sogleich diese Bedingungen zu erfüllen brütet; sie hat ihn verloren und geht entsagend nach Hause zurück. Er hat ihr geschrieben, daß er in Frankreich nichts zu thun habe, bis er kein Weib mehr in Frankreich habe. Sie hört nun, daß er sich in den florentinischen Krieg begeben; sie muß glauben, er habe es um ihretwillen gethan; aber sie will nicht Schuld sein, daß er sich in Gefahren stürze und seine Heimath und Mutter um ihretwillen meide. Sie will sein Glück nicht stören, stiehlt sich wie ein armer Dieb aus dem Schlosse ihrer Liebe, um nach St. Jago zu pilgern; dann läßt sie nach Hause schreiben, daß sie da gestorben sei. Zu viel Heroismus für ein so weibliches Wesen, wie wir Helena angesehen wissen wollen! Der Dichter versetzt ihn daher

mit derselben holden Schwäche, die ihre erste Reise nach Paris veranlaßte. Sie nimmt ihren Weg über Florenz, um ihn da noch einmal zu sehen, und dort kommt ihr nun zum Lohne ihrer Mühe und Treue das Glück entgegen, den wunderbarsten aller Pläne auszuführen. Sie hat auch diesen waghalsigen, für Bertram's gesetzmäßige Gattin nicht ungesetzlichen Plan nicht ersonnen, aber ergriffen mit derselben raschen Entschlossenheit, wie den früheren der Gräfin. Es ist auch hier nichts Amazonisches im Spiele, es wirkt auch hier die weiblichste Regung, sei es Eifersucht, sei es die Absicht, den Gatten vor einem sündigen Schritte wie sein Schutzengel zu bewahren. Es ist das Bild einer unschuldigen und starken Liebe gezeichnet, der stets neue Hindernisse entgegentreten und die sich durch sie nur zu neuen größeren Anstrengungen gereizt sieht.

So weit wäre diese sonderbare Verwickelung und Lösung nicht allein äußerlich, sondern auch, was die Hauptsache ist, sittlich möglich gemacht für einen edlen Frauencharakter, an dem wir warmen Antheil nehmen dürfen. Es bleibt eine neue Schwierigkeit. Wie ist es denkbar, daß der Geliebte, der Gatte gewonnen werde, nicht allein zu einer gezwungenen Verbindung, sondern zu wirklicher Liebe, nachdem er einmal verschmäht hatte?

Der Charakter Bertram's ist in einen vollen Gegensatz gegen Helena's gestellt. Sie zeigt sich überall demüthig, zurücktretend, bescheiden, aber ganz reif, weise und besonnen, mit allen Gaben ausgerüstet, höher streben zu

dürfen, ja instinktmäßig zu müssen. Er dagegen ist hochmüthig, rasch und zügellos, anmaßend, obgleich ganz rathlos, abhängig von der elendesten Gesellschaft, der Einsicht und Ueberlegung eben so baar als bedürftig. Der Grund, warum er die für Andere so begehrenswerthe Helena verschmäht, ist zunächst, daß ihm die Regung der Frauenliebe überhaupt noch fremd ist. Sein schmeichlerischer Begleiter Parolles, dem der verheirathete Bertram nicht dienen kann, nimmt ihn systematisch gegen diese Regungen ein; eine Tochter Lafeu's hat er auch nur einmal so aus der Fernsicht des Hochmuths angesehen. Vor dem König nennt er als den Grund seines Verschmähens seine Ahnen und seinen Rangunterschied. Hier liegt der geistige Mittelpunkt des Stückes und der Kern der Verschiedenheit beider Charaktere. Wie die Helden in Verlorner Liebesmühe an der Einbildung auf eine Scheintugend leiden, so dieser an der Eitelkeit auf ein Scheinverdienst. Für diesen Unterschied des Blutes und des Standes hat Helena keinen Sinn; ihre starke Natur ist nirgends über die Sitte Meister, aber überall gegen die Convenienz ankämpfend. Wenn sie nur die Möglichkeit gesehen hätte, wie sie Bertram sich verdienen könne; daß sie ihn verdienen könne, daran zweifelt sie nicht; sie weiß nicht die Wege, aber das Ziel ist ihr keineswegs chimärisch. Der Adel ihrer Seele gibt ihr die Ansicht ein, daß die, die durch die mächtigste Kluft in Glücksgütern getrennt sind, durch die Natur dahin gebracht werden, sich wie Gleiche zu verbinden und wie Eben=

bürtige zu vereinigen. Unmöglich scheine das nur denen, die da glauben, was nie gewesen sei, könne nie sein. Voll von diesem Selbstgefühle läßt sie ihrer Liebe freien Lauf und fürchtet nicht die Schwierigkeiten auf ihrem Wege. Darin kommt ihr die Gräfin, ihres Bertram's Mutter, entgegen. Sie hat alle Seelenverwandtschaft mit Helena, sie blickt auf ähnliche Erfahrungen in ihrer Jugend zurück, als sie in ähnlicher Mischung reiner Sitte und starker Gefühle, wie Helena sagt, Diana und Venus zugleich war. Sie sieht mit der Theilnahme eigner Sympathieen auf diese starke Leidenschaft, deren Gepräge ihr das Zeichen und Siegel der Naturwahrheit scheint, und sie gibt dieser armen Pflegetochter und ihrer Liebe ihre mütterliche Gunst gegen den adelstolzen Sohn, den sie aus ihrem Blute waschen will. Wie viel aber diese Gunst bedeutet, fühlt man erst, wenn man die ganze aristokratische Haltung dieser Frau in jener Scene (III, 1) gesehen hat, wo sie die Nachricht empfängt, es habe ihr Sohn Helenen verworfen. Bei aller Unruhe, die ihr die trostlose Nachricht macht, bei dem Schmerz der Mutter, dem Mitleid der Pflegemutter und des Weibes, beobachtet sie doch den Anstand der Hausfrau und Wirthin in stolzer Meisterschaft über ihre inneren Regungen; Schicksale haben sie so gestärkt, daß sie keinem ersten Anlaufe von Freude und Gram weibisch erliegt. So wie die Heldin des Stückes in Folge ihres Standes, die Gräfin in Folge ihrer Erfahrungen und Grundsätze, so ist auch der tapfere alte Herr, Lafeu, über

das Vorurtheil der Standesunterschiede erhaben und setzt Tugend und Verdienst vor Adel und Blut; er selbst erhob wohl einmal Anspruch auf Bertram für seine Tochter. Ja der Repräsentant aller Standeswürde, der König selbst, ist auf dieser erhabenen Stufe der Betrachtung, und sie motivirt sich bei ihm schon aus der drohenden Nähe am Grabe, bei der er gestanden war. „Sonderbar, sagt er, daß unser Blut, das zusammengegossen an Farbe, Schwere und Wärme aller Unterscheidung spotten würde, sich doch in so mächtigen Abstand scheidet. Wenn tugendhafte Thaten von der niedersten Stelle kommen, wird die Stelle geadelt durch des Thäters Thun; wo großer Rang sich bläht ohne Tugend, das ist eine wassersüchtige Ehre. Das Gute an sich ist gut ohne Rang, und so das Schlechte schlecht. Dort aber gedeiht die Ehre am besten, wo wir sie mehr von unseren Handlungen ableiten, als von unseren Ahnen.“ So sind denn alle Figuren des Stückes auf der Seite dieser Ansicht gegen Bertram gleichsam verschworen; selbst die lustige Person, der Narr Lavatch, ist in jener beziehungsvollen Weise karrikaturartig auf diesen selben Standpunkt gerückt, indem er sich im Anfang mit einer thörichten, zur Bettelei führenden Leidenschaft schleppt. So daß also nicht richtig scheint, wenn Ulrici sagt, es hätten einige Personen keinen Bezug auf die Grundidee des Stückes. Denn selbst die Rolle der Diana läßt sich auf diesen Grundgedanken zurückführen, die den empfindlichen Stolz einer armen Familie, eines weiblichen Wesens auf das einzige, was sie hat, auf ihre

fleckenlose Ehre, hintansetzt, indem sie auf ein immerhin peinliches Projekt eingeht, das aber einem tugendhaften Zwecke dient.

Der Gedanke, daß Verdienst vor Rang gehe, hat Shakespearen in der Periode in der wir stehen, wie wir noch sehen werden, sehr viel und nachdrücklich beschäftigt. Er ist die Seele dieses Stücks und dieses Verhältnisses zwischen Bertram und Helena. Wenn demnach innerer Hochmuth und jugendlicher Stolz auf seine Freiheit, und dazu der äußerliche Hochmuth, auf seinen Stand die Gründe der Verschmähung Helenas bei Bertram waren, so würde es sich fragen, wie der Dichter diese inneren Hindernisse der Verbindung weggeräumt hat, nachdem die Verhältnisse die äußeren beseitigt und das Paar in äußerlicher Ehe verbunden haben. Die Meisterschaft, mit der dieß geschehen ist, wetteifert mit jener, mit der er die andere Hälfte dieses sittlichen Knotens gelöst hat.

Bei Bertram ist der Adel einer guten Natur angeboren, seine Ausartung in jenen Hochmuth ist nur Jugendverirrung. Seine Mutter nennt ihn einen unreifen Hofmann, eine wohl angelegte Natur, verdorben durch Verführung. Die gute Anlage seiner Natur selbst erleichtert diese Verführung. Seine äußere Erscheinung schon, ein gelockter Junge mit gewölbten Brauen und runden braunen Falkenaugen, der, wie der Narr ihn schildert, seine Stiefel besieht und singt, die Krause rückt und singt, die Zähne stochert und singt, kündigt eine dralle Natur an,

die zugleich noch viel mit sich selbst beschäftigt ist, und für ein Anderes nicht viel Sinn übrig hat, als das sich wieder mit ihm beschäftigt. Ein inneres Gemüthsleben ist in seine Tölpeljahre noch nicht gedrungen. Er ist fern von all dem Witz eines Biron, fern von der Bildung jenes Königs von Navarra, fern von der Gefühligkeit eines Dumain; ganz ein Mann von Birons geköpertem Ja und Nein, aber ohne Birons Feinheit und Geist; wortkarg, wie Shakespeare keine andere Hauptfigur wieder gehalten hat; in seinem Briefstyl eben so charakteristisch kurz, gedrungen, ein wenig kraftgenialisch. Diese grobe, kurzangebundene, unhöfische Ader springt in ihm, der von männlicher Kraft strotzt, in aufbrausenden Trotz über, wenn sie gereizt wird. Ganz voll des ersten Jugendeifers ist er auf Ruhm und Thaten gestellt; er ist am Hofe des Königs schon unwillig, daß man ihn von dem florentinischen Kriege zurückhält; zweimal bitten kann er nicht, er will sich wegstehlen. Nun folgt diese Wahl der Helena und kreuzt ihm den Einen Gedanken, der seine Seele ausfüllt. Er hat überhaupt in seinem Jugendmuthe noch nicht ans Lieben gedacht; er fände in diesem Momente nichts von Liebe für Niemanden der Welt und will sich nicht erst darum bemühen; daß man ihm diese Frau vollends anbefehlen will, reizt seinen ganzen Groll. In diesem Zorne nun, darauf achte man wohl, und nicht in kalter Klügelei, schreibt er nicht allein Helena jene Bedingungen vor, die gleichsam seine freieste Wahl nach der vollbrachten Zwangsehe vorbehalten, sondern auch dem Kö-

nige nimmt er sich vor, noch brieflich zu trotzen. Fehlt etwas, ihn in diesem verstockten Grolle festzuhalten, so ist es der niedrige Schmeichler Parolles, der ihn ganz umstrickt hält, der ihn ledig und frei, für seine Schmarotzerkünste zugänglich erhalten will, der Helena haßt und sie in gehässiges Licht zu stellen geschäftig ist. Der Fluch des Königs, der den Unfolgsamen in den Taumel und rathlosen Sturz der Jugend zu werfen droht, geht in Erfüllung; die ganze Unberathenheit und Rathbedürftigkeit des arglosen Bertram legt sein Verhältniß zu diesem Parolles, dem Armado in Waffen, zu Tage. Als ein großprahlerischer Mann, ein notorischer Lügner, ein putzsüchtiger Kleiderheld, ein Elender, „der den Schuft so überschuftet, daß die Seltenheit ihn freispricht", ein Jugendverführer, ein hagerer Falstaff, der Bertram in Florenz auch in die schlechten Händel mit Dianen verwickelt, ist dieser Renommist Allen bekannt, nur Bertram nicht; wie ein Gitterfenster durchsichtig nennt ihn Lafeu, der Bertram grob und deutlich vor ihm warnt, aber vergebens; ein Nichts nennt ihn der Narr, aber Bertram war er Alles; Helena schien ihm zu niedrig zum Weib, aber dieser ist ihm ebenbürtig zum Freunde; der gerade, offenliegende Junge konnte von jeher Alles leiden nur keine Katze, und gerade unter dieses Schmarotzers Joch liegt er gefangen und seine arglose Seele ahnt ihn nicht wie er ist. In Florenz erscheint er dann am grellsten in seiner gespaltenen Natur, gut und bös, tapfer und ruhmvoll,

aber zugleich lüderlich und verführt, einem Wüstlingsleben verfallen. Auf der Spitze des Stücks sehen wir ihn in einem Strudel von Thätigkeit und von völliger Verwirrung der Sinne und der Sitte befangen. Im Begriffe Florenz zu verlassen, macht er sechzehn Geschäfte unter der Begünstigung verkürzender Umstände ab; er nimmt in seiner burschikosen Art von dem Herzog Abschied auf der Straße; er bereitet die Reise vor; er schreibt an seine Mutter; er hat die Zusammenkunft mit Diana verabredet; er hat ihr den Ring, denselben Ring, den von ihm zu erlangen er Helenen als eine Aufgabe der Unmöglichkeit gestellt hat, den Familienring auf dem gleichsam seine Hausehre steht, an ein leichtfertiges Weib, für die er sie halten muß, gegeben. Er hat sich, vom Blute übermeistert, damit das Recht vergeben, seine Familie und seinen Stand weiter gegen Helena geltend zu machen. Jetzt erhält er die Nachricht von Helenen's Tod. Als er den Brief liest, verwandelt er sich wie ein anderer Mann; er fängt an sie zu lieben, als er ihren Tod erfährt; wie sollte das Herz ihn ganz kalt lassen, das um seinetwillen gebrochen ist? Er begräbt sie nicht nur, er betrauert sie in seinen Gedanken. Was seine plötzliche Verwandlung noch nachdrücklicher macht: er hatte Diana geschworen, sie zu heirathen, wenn sein Weib todt wäre; der Gedanke muß ihn quälen, wie viel freier sein Gewissen sein würde, wenn ihn die Verschmähung Helenens nicht in diese Lage, nicht um ihren Besitz gebracht hätte. Dennoch gibt er die Zu-

sammenkunft mit Diana nicht auf; ja noch mehr, aus Trauer geht er nicht nur in den Taumel des Sinnenrausches, sondern auch aus diesem wieder zu der possenhaften Scene, die ihm seinen Freund Parolles entlarven soll. Beides geschieht, um sich zu übertäuben, in der Lage einer inneren Zerstörung; denn die Enttäuschung über Parolles muß ihn vor Allem über seine eigene rathlose Unreife enttäuschen und ihn einen reuigen Griff in sein Inneres thun lassen. Dieser inneren Demüthigung soll seine äußere Schlag auf Schlag folgen; er soll gründlich lernen, seinen Hochmuth zu beugen und seinem Stolze zu mißtrauen. Der Tod Helena's, der Friede in Florenz, der Brief des Herzogs an den König erklärt seine Rückkehr an den Hof. Dort wird er überführt, seinen Ring an eine leichte Dirne weggegeben zu haben, er wird blosgestellt und von Lafeu, dessen Tochter er nun vermählt werden sollte, verschmäht, er geräth in die Mißachtung Aller, ja er kommt in den Verdacht, Helena ermordet zu haben. Seine Räthsel, sein Ring, die Qualen, die er damit bereitet hatte, fallen rächend auf ihn selbst zurück. So mürbe gemacht und gebeugt, wird er nicht nur einer lästigen Heirath, sondern, was mehr ist, einer furchtbaren Last des Gewissens ledig, da sich die Sache nun aufklärt; wie sollte er nicht das Weib, das ihm diese Opfer gebracht, für den wohlthätigen Schutzgeist ansehen, der sein Leben am besten berathen werde? Als sie in ihrer alten demüthigen Weise die Worte sagt: „Ich bin nur der Name, nicht das Ding", nicht sein Weib —

preßt er, nach seiner wortarmen Art, in die Worte „Beides! Beides! O Vergebung!" alle Reue, alle Zerknirschung, allen Dank und alle Liebe zusammen; und es bedarf nur des Schauspielers, der diese Worte vorzubereiten, zu sagen und zu begleiten weiß, um den Zuschauer für die Zukunft dieses Paares gänzlich unbesorgt zu machen.

Bei wenigen Stücken fühlt man so sehr wie bei Ende gut Alles gut, welchen außerordentlichen Raum der Dichter dem Schauspieler für seine Kunst offen gelassen hat. Wenige Leser, aber noch viel wenigere Leserinnen werden an die weibliche Natur Helena's Glauben haben, auch nachdem sie unsere Auseinandersetzung gelesen und unwidersprechlich gefunden haben. Der Gegenstand hat sie einmal abgestoßen; und so weit wollen wir diesem Gefühle gern Rechnung tragen, daß wir zugeben, Shakespeare hätte besser seine psychologische Kunst und habe sie oft an dankbarere Materien gewandt. Aber selbst wenn man sich über den Stoff nach unseren obigen Bemerkungen weggeholfen hat, so wird man selten in sich den Maasstab finden, so kühne und männliche Schritte auf einem ganz weiblichen Wege möglich zu denken. Nur wenn man es sehen würde und dem Auge glauben könnte, würde man die volle und harmonische Wirkung dieses Kunstwerkes empfänglicher hinnehmen. Aber daß selbst das Auge überzeugt würde, verlangte eine große Künstlerin. Und so auch Bertram einen großen Künstler, wenn der Zuschauer inne werden soll, daß dieß ein Mann sei, der so große Anstrengungen eines

edlen Weibes lohnt, dessen mühevolle Erwerbung einen dankbaren Besitz verheißt. Daß dieser unsentimentale Jüngling ein Herz, dieser verführte Wüstling ein gutes Herz habe, daß dieser Verschmäher für die Verschmähte jemals ein Herz gewinnen könne, das liest sich aus seinen kargen Worten freilich wohl heraus, aber die wenigsten Leser sind heute so frei von Empfindsamkeit, daß sie dergleichen Dinge auf so wenige Worte hin glauben möchten. Ganz anders würde dieß sein, wenn sie in dem dargestellten Bertram die edle Natur, die Zerrüttung seines Wesens in Florenz, die Zerknirschung, in die ihn seine Sünden und seine Einfalt geworfen, mit Augen sähen, wenn sie aus der ganzen Haltung des brüsken Mannes gewahr geworden wären, was in seinem Munde das Eine Wort Vergebung bedeute, wenn sie seine Brust sich heben sähen bei der letzten Erscheinung Helena's unter der Erleichterung seines Gewissens; man würde dann seinen letzten Worten (die in der deutschen Uebersetzung hölzern sind) Glauben gönnen, denn man hätte die große Verwandlung seines Wesens, von der man jetzt ein verlorenes Wort nur liest und überliest, vor Augen gehabt. Selten hat die Schauspielkunst eine so selbständige Aufgabe, wie in dieser Rolle Bertrams, vollends in den letzten zwei Akten, gehabt; aber noch seltener würde sich der Spieler finden, der sie auszufüllen wüßte.

Ein Sommernachtstraum.

Wenn man Ende gut Alles gut unmittelbar zwischen Verlorener Liebesmühe und dem Sommernachtstraume liest, so fühlt man, wie dort die spätere Hand des Dichters hineinarbeitete, während die beiden anderen Stücke nahe zu einander rücken. Schon die Aufführung der drolligen Spiele durch die Clowns stellt beide Stücke zu einander, eben so sehr aber auch der Vortrag. Abgesehen von den Elfengesängen, in denen Shakespeare auf eine meisterhafte Weise den Volkston dieser Gattung beibehält, die schon vor ihm existirte, trägt das Stück vorherrschend den Charakter des italianisirenden Styl's an sich. Die von Concepten blühende, beschreibende und malerische Sprache, die viel sichtliche Alliteration, die gereimten Stellen, die sich über alle leidenschaftlichen und lehrhaft gehaltenen Scenen ausbreiten, die in diesem Stoffe billig vortretende alte Mythologie, Alles setzt das Stück in die Nähe oder nicht allzuentfernt von Verlorner Liebesmühe. Wie in diesem

Stücke ist der Stoff Eigenthum und Erfindung des Dichters, denn es ist doch wohl thöricht, Ovid's Pyramus als eine Quelle zu diesem Stücke zu nennen und Zettel's Eselskopf vollends auf die Mythe von Midas' langen Ohren zurückzuführen! Wie in Verlorner Liebesmühe sind ferner, ganz ungleich dem was wir soeben in Ende gut Alles gut von Charakteristik kennen gelernt haben, die handelnden Figuren nur sehr in allgemeinen Umrissen von einander gehalten, am stärksten die kleine, kecke, schon in der Schule keifische und reizbare Hermia, von der schlanken, haltlosen, gegen sich selbst mißtrauischen und sich wegwerfenden Helena; weniger der gerade offene Lysander von dem heimtückischeren und flatterhaften Demetrius. Der Zeit nach setzt man das Stück um 1594, weil man in der Wetterschilderung (II, 1) die lebendige Beschreibung eines gegenwärtigen Witterungszustandes erkennen wollte, was in dieses Jahr verweisen würde. Tieck vermuthete, das Stück sei zur Hochzeit des Grafen Southampton geschrieben 1598; dieß wäre das späteste, weil in diesem Jahre das Stück von Meres schon erwähnt wird. Die erste Annahme scheint uns richtiger. Zu Ehren der Vermählung irgend einer Notabilität wird aber dieses Stück allerdings ebensowohl wie der Sturm geschrieben sein. Die Hochzeit des Theseus ist der äußere Mittelpunkt des Stückes, der die Clowns, die Elfen und den mittleren Menschenschlag zusammenführt. Das Stück ist eine Maske, eine Gattung von Gelegenheitsdramen, die der Privataufführung bestimmt waren, und

die besonders Ben Jonson ausgebildet hat. Ein eigenes Gesetz hat sich diese Gattung so wenig wie das historische Drama in England vorgeschrieben. Ganz recht bemerkt Halpin, der geistreichste Interpret, den Shakespeare in England bis jetzt gefunden hat, daß eine Vergleichung dieser Gattung mit dem gewöhnlichen Drama einen unmerklichen Uebergang ausweise, der durch Definition ununterscheidbar sei, ähnlich, wie es mit der Historie der Fall ist. Wie in dieser aus der wirklichen Natur und der Masse des Stoffes sich fast jede Unterscheidung von dem freien Drama herleiten läßt, so in der Maske durch die Gelegenheit, die gebotene Beziehung und die allegorischen Elemente, die hier Eingang fanden. Diese letzteren haben allerdings dem Sommernachtstraum unter Shakespeare's übrigen Werken ein ganz eigenthümliches Gepräge aufgedrückt.

Man empfindet bei dem oberflächlichsten Lesen, daß, noch mehr als die menschlichen Figuren, die Handlungen in dem Sommernachtstraum ganz anders behandelt sind, als in den anderen Stücken. Die große Kunst des Motivirens, seinen eigentlichen Zauberstab, hat hier der Dichter, so glaubt man zu bemerken, ganz bei Seite gelegt. Statt vernünftiger Anlässe, statt natürlicher, aus den Verhältnissen und Charakteren fließender Beweggründe herrscht hier die Laune. Wir begegnen einem Doppelpaare, das, etwa wie das in den Veronesern, in wunderliche Irrungen verwickelt ist, zu denen wir aber vergebens in der Natur der handelnden Menschen nach den Triebfedern

suchen, die dort schon so geschickt von dem noch jüngeren Anfänger entwickelt sind. Demetrius hat, wie dort Proteus, eine Braut verlassen und umwirbt, wie dort, die Braut seines Freundes Lysander. Dieser ist mit Hermia entflohen, um einen Ort zu suchen, wo das Gesetz von Athen sie nicht erreichen kann. Im Diebstahle, heißt es im Stücke, schleichen sich so diese beiden in den Wald, in Wuth folgt ihnen Demetrius nach und in Liebe heftet sich wieder Helena diesem an die Fersen wie eine Klette. In einem gewissenlosen Durcheinander sündigt zuerst Hermia durch Ermangelung des gesetzlichen Gehorsams an ihrem Vater, und Demetrius durch Treulosigkeit an seiner Verlobten Helena, und Helena durch Verrath an ihrer Freundin Hermia, und Lysander durch Verspottung an seinem Schwiegervater. Der Streit des ersten Aktes, der ohne deutliche innere Einflüsse entstanden vorliegt, ist im dritten Akte zu einer vollendeten Irrung unter ganz äußerlichen Einflüssen verwandelt. In dem Elfenreiche herrscht eine ähnliche Verwirrung zwischen Oberon und Titania. Das Spiel der ehrsamen Bürgersleute von Pyramus und Thisbe aber ist zu dem tragikomischen Mittelpunkte der Intrigue ein komikotragisches Gegenbild, von zwei Liebenden, die hinter ihrer Eltern Rücken „kein Arg draus haben, sich im Mondschein zu werben" und durch eine bloße Laune des Zufalls zu tragischem Ausgange kommen.

Es ist, sieht man, ein Spiel der verliebten Laune, was die menschlichen Gestalten in der eigentlichen Fabel

des Stückes treibt; Demetrius ist verlobt, dann gefällt ihm Helena nicht mehr, er tändelt mit Hermia und am Ausgange erinnert er sich dieses Treuebruchs nur wie einer Jugendtändelei. Aeußere Gewalten, nicht innere Beweggründe und Natur, scheinen diese Laune in Bewegung zu setzen. Zuerst die heiße Jahreszeit, die erste Mainacht, die Spukzeit dunkler Mächte, die die Gehirne erhitzt, denn auch sonst nennt Shakespeare gelegentlich eine Narrheit eine Sommertagstollheit, ein Hundstagsfieber, und im 98en Sonnette heißt der April die Zeit, die den Geist der Jugend in alle Dinge legt und selbst den ernsten Saturn lachen und springen macht. Dann aber die Gewalt des Cupido, der im Hintergrunde des Stückes als wesenhafte Figur mitspielt, der die Urtheile irrt, die Augen blendet, leichtsinniger Treuebrüche froh ist. Und zuletzt sehen wir die Liebenden vollends in der Hand der Elfen, die ihre Sinne berücken und sie in jenen Taumel der Verwirrung bringen, wo die Auflösung wie die Verwickelung von außen her eintreten muß. Diese Täuschungen einer blinden Leidenschaft, diese Gaukelspiele der Sinnlichkeit bei dem Schlafe der Vernunft, diese Sinneswandlungen und Verirrungen „siedender Köpfe“, dieses halbwache Launen- und Grillenleben ohne Besinnung, diese Handlungen ohne höheren Mittelpunkt einer geistigen und moralischen Beziehung, sind wie einem Traume verglichen, der mit seinen beängstigenden Verwickelungen vor uns aufrollt, aus denen

es keine Erlösung gibt, als das Erwachen, die Herstellung des Bewußtseins.

Das Stück heißt ein Sommernachtstraum; der Epilog gibt sich zufrieden, wenn der Zuschauer das Stück wie einen Traum ansehen will; wie im Traume ist Zeit und Oertlichkeit in den Figuren verwischt; ein gewisses Zwielicht und Dämmerung breiten sich über das Ganze; Oberon will, daß Alle Alles wie einen Traum ansehen sollen, und so geschiehts. Titania spricht von ihrem Abenteuer wie von einer Vision, Zettel von seiner Verwandlung wie von einem Traume, Alle übrigen erwachen zuletzt aus einem Schlaf der Ermüdung und haben von ihren Erlebnissen den Eindruck eines Traumes. Den Einen erscheinen sie wie ferne Berge in Wolken verwandelt, den Anderen ist's als sähen sie sie doppelt. Der nüchterne Theseus hält ihre Erzählungen für nichts anderes als Träume und Phantasien. Schon diese äußerlichen Hindeutungen in dem Stücke mußten es nahe legen, daß Coleridge und Andere auf die Meinung kamen, der Dichter habe mit Absicht darauf hingearbeitet, das Stück wie einen Traum vorübergleiten zu lassen. Uns nimmt nur Wunder, daß man mit dieser Ansicht nicht zu dem inneren Kerne gekommen ist, in dem diese Absicht des Dichters eigentlich eingeschlossen liegt, von wo aus sie dem Stücke nicht allein einen Namen gegeben, sondern eine freie dichterische Schöpfung des höchsten Werthes hervorgezaubert hat. Denn das erwartet man wohl von unserem Dichter, daß eine

solche Absicht von seiner Seite nicht, wie unsere Romantiker sich begnügen würden, in der bloßen Schale zu suchen sei. Träte sie nur in jenen poetischen Aeußerlichkeiten, in dem duftigen Zauber der Rhythmen und Verse, in jener ängstigenden Spannung, in jener dämmerigen Beleuchtung hervor, so wäre dieß nur ein flaches Kunststück der Coloratur, mit dem allein ein Dichter wie Shakespeare nie geglaubt hätte etwas Redewerthes geleistet zu haben.

Kommen wir auf unsere ersten Betrachtungen des Stückes und seines Inhalts zurück und suchen wir auf einem höheren, aussichtreicheren Wege zu demselben Ziele wirklich zu gelangen, das von Coleridge eigentlich nur geahnt war.

Wir erwähnten also, daß die Spiele der verliebten Laune, denen wir zusahen, nicht von inneren Triebfedern der Seele in Bewegung gesetzt seien, sondern von äußeren Gewalten, durch Einflüsse von Göttern und Kobolden, von denen der Dämon der alten Mythologie, Cupido, nur hinter der Scene mitspielt, die Spukgeister des neueren Volksglaubens, die Elfen, dagegen eigentlich den Hauptplatz der Bühne in unserem Stücke einnehmen. Achtet man auf die Verrichtungen, die der Dichter beiden, dem Liebesgotte und den Elfen geliehen hat, so findet man auffallenderweise, daß sie ganz die gleichen sind. Die Wirkungen des Einen wie der Anderen auf die Leidenschaften der Menschen sind dieselben. Die Untreue des The-

seus gegen seine vielen Verlassenen, die Ariadne, Aigle, Antiope, Perigune, die man nach der antiken Mythe, dem Rausche sinnlicher Liebe, dem Cupido zuschreiben würde, sind im Sommernachtstraum dem Elfenkönige zugeschrieben. Noch ehe die Elfen in dem Stücke auftreten, ist Demetrius schon von den Bethörungen blinder Liebe getrieben und Puck sagt ausdrücklich, nicht Er sondern Cupido habe diese Tollheiten der Sterblichen begonnen; wie es auch bei Titania mit dem Knaben gedacht werden muß. Die Elfen aber setzen nachher diese Irrungen ganz so fort, wie sie Cupido begonnen hat; sie steigern und heilen sie; Ein Mittel, der Saft einer Blume, Dianas Knospe, soll die Liebesverwirrung des Lysander und der Titania heilen; der Saft einer anderen (Cupido's) Blume hatte sie veranlaßt. Diese letztere Blume hatte die wunderbare Kraft durch eine Wunde von Cupido's Pfeile empfangen. Die Kraft, die sein Pfeil geschaffen, wußte der Elfenkönig zu erkennen und weiß sie zu nutzen; in die tiefsten Geheimnisse des Liebesgottes ist Oberon, aber nicht sein Diener Puck, aufs genaueste eingeweiht.

Die berühmte Stelle, wo Oberon seinem Puck befiehlt diese Blume und ihren berückenden Zauber ihm zu holen, lautet in der deutschen Uebersetzung so:

Mein guter Puck, komm her! Weißt du noch wohl,
wie ich einst saß auf einem Vorgebirge,
und eine Sirene, die ein Delphin trug,
so süße Harmonien hauchen hörte,
daß die empörte See gehorsam ward,

daß Sterne wild aus ihren Kreisen fuhren,
der Nymphe Lied zu hören?
Zur selben Zeit sah ich (du konntest nicht)
Cupido zwischen Mond und Erde fliegen
in voller Wehr: er zielt' auf eine holde
Vestal' in Westen thronend, scharfen Blicks,
und schnellte rasch den Liebespfeil vom Bogen,
als sollt' er hunderttausend Herzen spalten.
Allein ich sah das feurige Geschoß
im keuschen Strahl des feuchten Monds verlöschen;
die königliche Priesterin ging weiter,
in sittsamer Betrachtung, liebefrei.
Doch merkt ich auf den Pfeil, wohin er fiele.
Er fiel gen Westen auf ein zartes Blümchen,
sonst milchweiß, purpurn nun durch Amors Wunde,
und Mädchen nennen's: Lieb im Müßiggang.
Hol mir die Blume.

Diese Stelle hat neuerdings in den Schriften der Shakespearegesellschaft durch Halpin (Oberon's vision) eine Auslegung erfahren, die uns beweist, daß man in diesem Dichter kaum je zu viel suchen kann, daß er, selbst wo der Flug seiner Einbildungskraft am freiesten erscheint, den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt und daß er in jedem noch so episodisch scheinenden Zuge die tiefsinnigsten Beziehungen zu seinem Hauptgegenstande niederlegt. Wir müssen, ehe wir weiter gehen, diese episodische Erzählung oder Allegorie und ihren Bezug auf den Sinn des Sommernachtstraumes erst näher betrachten.

Man war von jeher einig, daß unter der Vestalin, die in Westen thronet und an der Cupido's Pfeil abgleitet, die Königin Elisabeth gemeint war, und die ganze Stelle

galt demnach immer nur als eine feine Schmeichelei für die jungfräuliche Fürstin. Wir werden aber an diesem Beispiele sehen, daß Shakespeare, auch in dieser Hinsicht wie in jeder anderen außerordentlich, seine höfischen Schmeicheleien, die er überhaupt im Vergleiche zu Anderen auf's spärlichste zu Rathe hielt, nicht ohne die Beigabe von tieferen poetischen oder sittlichen Beziehungen geäußert hat, daß sie ihm zu ästhetischen oder moralischen Zwecken dienen mußten. So in dieser Stelle, die nun eine sehr erweiterte Deutung erfahren hat. Man bezieht den Cupido in voller Wehr auf die Werbungen des Grafen Leicester um Elisabeth und auf seine gewaltigen Anstalten auf Kenilworth zu diesem Zwecke (1575). Aus Beschreibungen dieser Feste (Gascoyne's princely pleasures 1576 und Lanehams letter 1575) weiß man, daß bei den Schau- und Feuerwerken die jene Feierlichkeiten verherrlichten, eine singende Sirene eine Rolle spielte, die auf Delphins Rücken schwamm, auf ruhiger Welle und während Feuersterne schossen; daß also die Merkmale zustimmen, die Oberon dem Puck angibt. Der Pfeil Leicesters auf die Priesterin der Diana, deren Knospe die liebestillende Kraft besitzt, die über Cupido's Blume mächtig ist, prallte ab. Unter der Blume, auf die er verwundend niederfiel, ist die Gräfin Lettice v. Essex verstanden, mit der Leicester (außerdem daß er mit einer Wittwe des Grafen Sheffield heimlich schon vermählt war) in verborgenem Liebesverkehre stand, als ihr Gatte in Irland abwesend

war, der von diesem Handel unterrichtet 1576 von daher zurückkehrte und auf der Reise vergiftet ward. Die Blume war milchweiß, unschuldig, aber blutroth von der Liebe Wunde geworden, was ihren Fall bezeichnet oder das tiefere Roth von ihres Gatten Ermordung. Ihr Name ist Liebe im Müssiggang, was Halpin auf die Unbeschäftigtheit ihres Herzens in der Abwesenheit ihres Gatten bezieht; sonst braucht Shakespeare den Ausdruck für eine Liebe, die den Menschen in Unthätigkeit, unbewaffnet, frei von jedem andern Sinnen und Trachten, überfällt und ergreift. Indem Oberon zu Puck äußert, daß Er jenes Abenteuer bemerkt, welches der Diener nicht bemerken konnte, scheint der Dichter das strenge Geheimniß zu bezeichnen das auf dieser Geschichte lag, und das ihm bekannt sein konnte, weil sich, wie wir uns erinnern, an sie die Hinrichtung seines mütterlichen Verwandten Eduard Arden (1583) knüpft, und weil der berühmte Robert Devereux Graf von Essex, der Günstling Elisabeths und nachher das Opfer ihrer Ungunst, ein Sohn jener Lettice, frühe ein Patron und Gönner von Shakespeare war.

Wie bedeutungsvoll wird nun diese kleine allegorische Episode, die allerdings auch als poetischer Zierrath schon voll Reiz und Schönheit ist! Während Spenser gerade damals in seiner fairy queen die Elisabeth als Feenkönigin verherrlicht hatte, setzt sie Shakespeare als ein Wesen entgegen, die dieser phantastischen Welt vielmehr unnahbar

ist. Die Artigkeit gegen die Königin verwandelt sich in eine sehr ernste Meinung: denn diesem Irrsinn der Liebe gegenüber betont sich von selbst das andere Extrem, der Sieg der Diana über Cupido, des Geistes über den Körper, der jungfräulichen Beschaulichkeit über die Gaukeleien der Liebe; und auch an anderen Stellen des Stücks sind die dreimal selig gepriesen, die ihr Blut so meistern, daß sie die Mädchenpilgrimschaft durchgehen. Was aber die Beziehung der Stelle auf den thatsächlichen Inhalt des Sommernachtstraums angeht, so deutet der Dichter für die Kundigen auf einen Hergang des wirklichen Lebens zurück, der mit der Fabel des Stücks, wie ein integrirender Theil, in genauer Parallele liegt. Frevelhaftere, wüstere Thaten der blinden Liebesleidenschaft sind damals in Wahrheit verübt worden, als die in dem Schauspiel vorgestellten. Ihr berückender Zauber, in eine Blume verkörpert, wirkt in die Verwickelungen der Liebenden in dem Stücke herüber. Und was dieser Darstellung an Wahrscheinlichkeit oder psychologischer Ausführung abgehen mußte, (da die duftige Allegorie des Dichters nicht mit zu viel Prosa der Charakteristik beschwert werden sollte,) mag sich nun der Zuschauer mit poetischer Gläubigkeit aus dem Zaubersafte der Blume erklären oder mit pragmatischer Nüchternheit aus der Analogie des wirklich Geschehenen motiviren, das der Dichter in diese köstliche Allegorie verklärt hat.

Aber es ist Zeit, daß wir von dieser Abschweifung

auf unseren Hauptweg zurückkommen. Wir hatten oben gesagt, das Stück scheine uns und Anderen angelegt, wie ein Traum behandelt zu werden; nicht blos in äußerlicher Färbung und Gestaltung, sondern auch in innerlicher Bedeutung. Die Irrungen des blinden Sinnesrausches, die den Mittelpunkt der Fabel bilden, scheinen uns den Irrungen eines Traumlebens allegorisch gleichgestellt zu sein. Vernunft und Bewußtsein ist in jenem Taumel wie in dem Traume ausgetrieben; Cupido's Freude an Treubrüchen, Zeus' Lachen über den Meineid der Liebenden macht die Handlungen derer, die in des Liebesgottes Gewalt sind, gleichsam unzurechenbar erscheinen, wie die Sünden, die wir im Traume begehen. Wir haben ferner gefunden, daß die Wirkungen und Verrichtungen Cupido's und der Elfen in dem Stücke überall ineinandergreifen oder sich ablösen. Und dieß nun scheint uns die Absicht des Dichters am stärksten zu bestätigen, daß er in der That das sinnliche Liebesleben mit einem Traumleben allegorisch vergleichen wollte; der Functionentausch Cupido's und der Elfen ist dann die eigentliche poetische Verkörperung dieser Vergleichung. Denn Shakespeare's Elfen ist das Reich der Träume überwiesen; sie sind wesentlich nichts anderes als personificirte Traumgötter, Kinder der leichten Phantasie, die nicht allein, wie Mercutio sagt, die eitle Erzeugerin der Träume, sondern auch der Launenspiele oberflächlicher Liebe ist, die die englische Sprache mit demselben Worte (fancy) bezeichnet.

Dunkel wie im Traume liegt diese Bedeutung der Elfen in dem uralten Volksglauben der germanischen Stämme selbst und Shakespeare hat diese Vorstellung nur mit jenem instinktiven Griffe des Genies aus der embryonischen Ungestalt auf einen Augenblick in reizende Form gebildet. Alp und Elfe ist derselbe Name; unter Alp denkt sich das Volk überall einen Traumkobold. Der Name des Elfenkönigs Oberon ist nur französirt von Alberon oder Alberich, ein Zwergelfe, der frühe in alten deutschen Gedichten erscheint. Die Gestalt des Puck, oder wie er eigentlich heißt des Robin Goodfellow, ist in wörtlicher Uebersetzung keine andere, als die unseres „guten Knecht Ruprecht"; und es ist ganz eigenthümlich, daß von diesem Namen bei uns das Wort Rüpel abgeleitet ist, mit dem wir allein den Begriff des englischen clown wiedergeben können, eben der Rolle, die Puck in dem Reiche der Elfen bei Shakespeare spielt. Dieser Elfenglaube nun war in Scandinavien weit verbreiteter als in England, und in Schottland und England wieder weit lebendiger ausgebildet als bei uns. Robin Goodfellow besonders, der in England schon im dreizehnten Jahrhundert genannt wird, war ein Liebling der Volkssagen, auf dessen Namen alle listigen Streiche gesetzt wurden, die wir von Eulenspiegel und Andere von Anderen erzählen. Seine „tollen Streiche und lustigen Schwänke" (mad pranks and merry jests) sind 1628 in einem Volksbuche gedruckt, das Thoms neuerdings für seine kleine blaue Bibliothek bearbeitet hat; Collier

setzt die Entstehung des Buches wenigstens vierzig Jahre höher hinauf, so daß es Shakespeare bekannt sein konnte. Unstreitig ist es für sein Elfenreich die Hauptquelle; die lyrischen Theile im Sommernachtstraume sind in Ton und Farbe ganz dem dort erhaltenen nachgebildet. Schon in diesem Volksbuche nun erscheint Robin, obgleich nur vorübergehend, als Sender der Träume; Oberon, der hier sein Vater ist, und die Elfen sprechen durch Träume zu ihm, ehe er in ihre Gemeinschaft aufgenommen ist. Was er aber so in der rohern Gestalt des fragmentarischen Volksglaubens überkam, bildete Shakespeare in seiner kleinen Schöpfung in eine reizende und geordnete Welt aus. Er hat hier im Kleinen das Verdienst, das Herodot dem Homer zuschreibt: er hat, wie jener dem großen Götterhimmel und seinen olympischen Bewohnern, dem Feenreiche Gestalt und Ort gegeben und seinen wohligen kleinen Bürgern mit der natürlichen Schöpferkraft des Genius die Seele eingehaucht, die ihre Natur und ihren Beruf, ihr Wesen und ihre Verrichtungen aus Einem lebendigen Mittelpunkte gestaltet. Er hat hier dem Unsichtbaren faßliche Gestalt und dem Todten Leben gegeben und so nach des Dichters höchstem Preise gerungen; und es scheint, nicht ohne Bewußtsein dieser seiner Thätigkeit schrieb er gerade in diesem Stücke mit dem erhobenen Scheitel des Selbstgefühls jene Stelle nieder: „daß des Dichters Auge, in schönem Wahnsinn rollend, von Himmel zu Erde, von Erde zu Himmel blitzt; daß wie die Einbildungskraft die Bilder

von unbekannten Dingen verkörpert, des Dichters Feder sie in Gestalten wandelt und dem luftigen Nichts eine örtliche Wohnung und einen Namen gibt; daß die Phantasie so wie sie eine Freude empfindet, auch einen Bringer dieser Freude erschafft." So hat er hier gethan; er hat die Bringer der neckisch gaukelnden, süß einwiegenden und quälerisch neckenden Träume, unfaßbare Luftgebilde in körperliche Gestalt gekleidet; und was er, indem er dieß that, geleistet hat, das wird man erst inne, wenn man sich von der strengen Anlage und inneren Folgerichtigkeit dieser kleinen Welt Rechenschaft gegeben hat und diese Gebilde mit allem Anderen vergleicht, was vor und nach ihm die Poesie sich aus diesem Theile der germanischen Volksmythe anzueignen gesucht hat.

War es Shakespeare's Absicht, von den Elfen jenen dunkeln gespensterhaften Charakter ausdrücklich zu entfernen (III, 2.), in dem sie in der scandinavischen und schottischen Mythe erschienen, war es sein Wille sie als freundlichere Wesen in eine heitere und harmlosere Beziehung zu den Menschen zu setzen, wollte er sie in ihrem wesentlichsten Amte als Bringer der Träume, in ihrer Natur als personificirte Träume bilden, so ist in äußerer und innerer Gestaltung ihres Treibens und Wesens diese Absicht in einer wunderbaren Harmonie durchgeführt. Den dämonischen Wesen ist ihr Reich in dem würzigen blüthenduftigen Indien angewiesen, dem Lande wo die Menschheit im Zustande des Halbtraumes lebt. Sie folgen von dort

her der Nacht und ihren Schatten, wie Puck selber sagt, wie ein Traum. Luftig und schnell wie der Mond umkreisen sie die Erde, scheuen die Sonne und suchen das Dunkel, lieben den Mond und tanzen in seinem Scheine, und vor Allem gefällt ihnen Zwielicht und Dämmerung, die eigentliche Brütezeit unserer Träume im wachenden und schlafenden Zustande. Sie schicken und bringen den Menschen die Träume; und man darf nur an die Schilderung der Frau Mab in Romeo und Julie denken, einem Stück, das ziemlich gleichzeitig mit dem Sommernachtstraum ist, um zu finden, daß dieß das wesentliche ihnen überwiesene Geschäft und das Mittel ihrer Wirkung auf die Menschen ist.

Abgetrennt aber von diesem äußeren Geschäfte, und von ihren Beziehungen zu den Menschen, ist es noch wunderbarer, wie Shakespeare ihren inneren Charakter dem äußeren Berufe entsprechend gebildet hat. Er schildert sie als Wesen ohne feineres Gefühl und ohne Moralität, wie wir auch im Traume den Anstoß zarterer Gefühle nicht empfangen und ohne sittliche Regung und Zurechnung sind. Sie verführen die Menschen sorglos und gewissenlos zur Untreue; die Wirkungen der Verwechslungen, die sie anstiften, machen ihnen keine Gemüthseindrücke; sie nehmen keinen Antheil an der inneren Qual der Liebenden, sondern freuen und wundern sich nur über ihre äußeren Irrungen und ihr thörichtes Gebaren. Der Dichter schildert seine Elfen ferner als Wesen ohne höhere Intellectualität. Wer ihre Reden

aufmerksam liest, wird finden, daß ihnen nirgends eine Reflexion geliehen ist. Nur in Einer Ausnahme macht Puck eine spruchartige Bemerkung über die Untreue der Männer, und wer sich in diese Gestalten und ihr Wesen hineingefunden hat, wird auf der Stelle fühlen, daß hier aus dem Tone gefallen ist. Sie können nicht unmittelbar innere Eindrücke auf die Menschen machen; ihre Macht ist nicht geisterhaft auf den Geist gerichtet, sondern überall durch Körperliches vermittelt, durch Erscheinung, Gestalt, Verwandlung und Nachahmung. Titania hat zu ihrer Freundin keine innere geistige Beziehung, sondern bloßes Wohlgefallen an ihrer Gestalt, ihrer Anmuth, ihrer Nachahmungsgabe. Als sie von ihrer Vision erwacht, keine Reflexion: Ich war in einen Esel verliebt, sagt sie, wie hasse ich den Anblick! nur die Vorstellung des Sichtlichen und Thatsächlichen wirkt in ihr nach. Mit ihrem Gatten keine Scene der Versöhnung; ihr Groll besteht in Trennung, ihre Versöhnung in einem Tanz; von einer Betrachtung, einer Gefühlsäußerung keine Spur. So genügt, um Puck an etwas Vergangenes zu erinnern, nicht eine abstrakte Zeitangabe, sondern es bedarf der sinnlichen begleitenden Merkmale. Sie sind dargestellt, diese kleinen Götter, wie Naturseelen, ohne die höheren, menschlichen Geistesfähigkeiten, Herrscher im Reiche nicht der Vernunft und Sitte, sondern der sinnlichen Vorstellungen und der Reize der Einbildung; und darum sind sie gleichmäßig die Träger der Phantasie, die in dem Wahne der Liebe und

der Träume wirkt. Ihr Sinn geht daher nur auf das Körperliche. Sie führen ein üppiges, wohliges Natur- und Sinnenleben; die Geheimnisse der Natur, die Kräfte von Blumen und Kräutern sind ihnen anvertraut. In Blumen schlafen, durch Tänze und Gesänge eingewiegt, den Mondstrahl abgewehrt, gefächelt von Schmetterlingsflügeln, das ist ihre Wonne; Blumenputz und Thauperlen ihre Freude; wenn Titania ihren Liebsten locken will, bietet sie ihm Honig, Aprikosen und Trauben, und einen Tanz. Dieß Natur- und Sinnenleben würzen sie dann, in Kraft der Phantasie, mit dem Wohlgefallen und der Begierde nach allem Ausgesuchten, nach dem Schönsten und Artigsten. Mit Schmetterlingen und Nachtigallen sympathisiren sie; mit allem häßlichen Gethier, mit Igeln, Spinnen, Fledermäusen führen sie Krieg; Tanz, Spiel und Gesang sind ihre höchsten Genüsse; sie rauben schöne Kinder und schieben Wechselbälge unter; das häßliche Alter, zahnlose Gevatterinnen und Tanten, die täppischen Gesellen des Spiels von Pyramus und Thisbe, quälen sie, das Artige und Reinliche lohnen und lieben sie. So schon in der Volkssage; den Zug, daß sie auch die Ehrbarkeit unter den Menschenkindern begünstigen und das Laster verfolgen, hat Shakespeare wohl in den lustigen Weibern von Windsor, aber nicht in diesem Stücke aus ihr herüber genommen. Der Sinn des Schönen ist vielmehr das Eine, was hier die Elfen über das Thierische nicht nur, sondern auch über das niedrig menschliche We-

sen, wo es von aller Phantasie und Kraft des Schönen entblößt ist, erhebt. Im Geiste der Elfen also, die diesen Sinn des Artigen so fein ausgebildet haben, ist es dreifach komisch, daß sich die zierliche Titania in einen Eselskopf verliebt. Die einzige Qual, die diese Wesen bewegt, ist die Eifersucht, die Begierde, das Schöne vor dem Anderen zu besitzen; dem Zank, dem entstellenden, gehen sie aus dem Wege; ungestörte Freude ist ihr stetes Ziel und Begehren. Aber in dieser lieblichen Gaukelei sollen sie weder dem Menschen beständig erscheinen, noch auch unter sich selbst in eintöniger Eintracht verkehren. Sie sind auch voll von Schalkstreichen und Neckereien, die sie sich selbst und den Menschenkindern spielen, nie schädliche aber viel quälende Schwänke. Dieß ist vorzugsweise die Eigenschaft des Puck, der „dem Oberon scherzt", der der Narr (lob) an diesem Hofe ist, ein derberer Kobold, dargestellt mit Besen oder Dreschflegel, in ledernem Kleid und mit braunem Gesicht, ein schelmischer aber auch tölpelhafter Geselle, zu allen Wandlungen geschickt, geübt auf geflissentliche Schelmstreiche, aber auch täppisch genug, Irrungen und Mißgriffe gegen seine Absicht zu machen.

Wir Menschen vermögen nichts aus dem reichsten Schatze der Phantasie heraus zu bilden, was wir nicht wirklichen menschlichen Verhältnissen und Eigenschaften abgelauscht hätten. So ist es auch in diesem Falle nicht schwer, in der Gesellschaft die Typen der menschlichen Natur zu finden, die Shakespeare zum Urbilde für seine Elfen

vorzüglich tauglich erachtet hat. Es gibt, namentlich unter den Frauen der mittleren und oberen Stände, solche Wesen, die höheren geistigen Bedürfnissen nicht zugänglich sind, die ihren Gang durch das Leben machen ohne ernstere und tiefere Beziehung auf Grundsätze der Sittlichkeit oder Zwecke der Intellectualität, die dagegen für alles Schöne, Gefällige, Anmuthige eine entschiedene Neigung und Befähigung haben, ohne auch in diesem Gebiete wieder zu höheren Erfindungen der Kunst zu gelangen. Sie greifen, wie der Augenblick es bietet, in diese greifbare Welt wohl selbst mit geistreichen Anschlägen ein, leicht, gewandt, zu Schelmereien und Neckereien aufgelegt, zu Rollenspielen, Gestaltannehmen, Verkleidungen und Vexationen immer geschickt, weil sie in Festen, Vergnügungen, Spielen, Scherzen die einzige Würze des Lebens suchen. Diese leichten, gefälligen, neckischen, sylphidischen Naturen, die von Tag zu Tag leben und das geistige Bewußtsein von einem Gesammtzwecke des Lebens nicht kennen, deren Leben ein gaukelnder Traum voll einzelner Würze, voll Reiz und Zierde, nie ein Dasein von höherem Werthe sein kann, hat sich Shakespeare mit einzigem Takte als die Urbilder gewählt, mit deren festen Zügen er seinen luftigen Elfen Gestalt und Leben gab.

Man erkennt nun leicht, warum gerade in diesem Werke die bäurischen Tölpel und Clowns, die schauspielende Gesellschaft mit ihrem burlesken Stücke, in so derben Gegensatz gegen dieß zarte und duftige Spiel der Elfen gesetzt

ist. Der Gegensatz des Materiellen und Plumpen gegen das Luftige, des Unbeholfenen gegen das Schöne, des ganz Phantasielosen gegen das, was selbst Phantasie, was ganz aus Phantasie gewoben ist, hebt beides gegenseitig noch mehr hervor. Das Stück der Rüpel ist gleichsam das Gegenstück zu des Dichters eigner Arbeit, die des Zuschauers nachdenkende und nachbildende Phantasie in vollen Anspruch nimmt, sich in diesem luftigen Reiche zurechtzufinden, während man dort der einbildenden Kraft des Zuschauers gar nichts zutraut. Die hausbackenen Gesellen, die blos um Geldgewinn, um so viel Pfennige Jahrgehalt dichten und spielen, die unwissenden Histrionen, die mit feisten Händen und groben Köpfen ans Werk gehen und deren ganze unfertige Kunst das Auswendiglernen ist, glauben Mond und Mondschein redend darstellen zu müssen, damit Alles handgreiflich werde, sie zeigen die Coulissen durch Personen und das, was hinter den Coulissen vorgehen sollte, durch Zwischenreden. An ihrem groben Treiben reiben sich daher die Elfenhäuptlinge mit ihren derbsten Neckereien und die phantastische Zuschauerschaft der Verliebten spottet ihrer Aufführung. Theseus aber ist dann zwischen diese Gegensätze und Gegenstücke gestellt in ruhiger und besonnener Betrachtung. Er zieht von dem überphantastischen Spiele der Liebe und ihrer Zaubereien ungläubig ab; zu dem aller Phantasie baaren Spiele der Clowns heißt er die Einbildungskraft hinzubringen. Das Reale, das in diesem Kunstwerke ganz „Nichts" geworden ist, und

das ideale Nichts, das in des Dichters Hand diese anmuthige Gestalt gewonnen hat, ist in Extremen sich entgegengesetzt; in der Mitte der geistige Mensch, der an beiden sein gemessenes Theil hat, der das Eine als Kunst, als Dichtung ansieht, was die Liebenden, geborene Dichter, gelebt haben, und der das Andere, was sich als Kunst darbietet, nur für dankenswerthe Dienstwilligkeit und einfältige Gabe aufnimmt.

Die Zusammenfügung dieser geschickt gewonnenen Gegensätze zu einem Ganzen bewundern wir gerade an diesem Werke; die Zeit nach Shakespeare wußte es nicht zu ertragen und spaltete es auseinander. Nach beiden Seiten hin hat dann diese ätherische Elfendichtung und jene burleske Carricatur des Dichters ihre eigenen Wege und Wirkungen gemacht. Noch 1631 scheint der Sommernachtstraum in seiner vollen Gestalt aufgeführt worden zu sein; man weiß, daß es in diesem Jahre in des Bischoffs von Lincoln Haus an einem Sonntage geschah und daß ein puritanischer Gerichtshof deshalb den Spieler des Zettel verurtheilte, 12 Stunden in der Portierstube des bischöflichen Hauses mit seinem Eselskopfe zu sitzen, eine späte Rache der Puritaner für die vielen Hiebe, die ihnen Shakespeare gegeben hat. Zu Garricks Zeit im achtzehnten Jahrhundert fand das Stück keinen Beifall mehr. Wie Garrick selbst aus der Zähmung einer Widerspenstigen nur die derben Theile in roher Auffassung ausschied, so wurden im siebzehnten Jahrhundert schon die lustigen Witze des We-

bers Zettel (the merry conceited humours of Bottom the weaver) als abgetrennte Posse gegeben. Man schreibt die Bearbeitung dem Schauspieler Robert Cox zu, der zu den Zeiten der Bürgerkriege, als die Theater verboten waren, im Lande herumzog, ohne Apparat, unter der Fahne der Seiltänzerei dem von religiöser Heuchelei gedrückten Volke die Freude kleiner Darstellungen verschaffte, die er selbst unter dem bezeichnenden Namen drolls ausarbeitete, in denen die Bühne gleichsam zu den alten schnurrigen Zwischenspielen zurückkehrte. In der Gestalt, die Cox dann auch dieser Farce von Zettel gab, ward sie nachher von unserem Andreas Gryphius nach Deutschland verpflanzt, bei dem der Schulmeister und Pedant, Squenz, die Hauptperson geworden und gleichsam Holofernes an die Stelle von Zettel als Dirigent geschoben ist. Wie viel sprechendes übrigens diese burlesken Theile des Stückes in Shakespeares Zeit für das Publikum haben mochten, das solchen Aufführungen in der Wirklichkeit noch nahe stand, wissen wir uns nicht genug vorzustellen, so wie wir auch diese Parthieen nicht mehr aufzuführen verstehen. Man hatte damals, wie zu den Carricaturen in Verlorner Liebesmühe, so auch zu diesen die Urbilder in der Zeit lebendig vor sich.

Auf der anderen Seite ward Shakespeare's Elfenreich die Quelle einer ganzen Elfenliteratur im siebzehnten Jahrhundert. Das Reich der Feen war schon in das Ritterepos lange Jahrhunderte vor Shakespeare eingegangen. Die ältesten walisischen Mährchen und Romane kennen schon

die Berührungen der Menschen mit dieser unsichtbaren Welt. Einen Roman dieses Geschmackes, von Launfall, konnten die Engländer zu Shakespeare's Zeit in einer Uebersetzung aus dem Französischen lesen. Der Roman von Huon von Bordeaux ferner war frühe (1570) von Lord Berners ins Englische übersetzt. Aus ihm oder aus dem Volksbuche von Robin Goodfellow konnte Shakespeare den Namen Oberon's entlehnt haben. Der Elfenkönigin hat er wohl aus Ovidischer Lektüre her den Namen Titania gegeben, den Decker in einem seiner Stücke (1607) beibehalten hat, während sonst bei den Zeitgenossen häufiger die Frau Mab, die bei Shakespeare die Hebamme der Elfen ist, als Elfenkönigin erscheint. In jenen alten Ritterromanen nun, bei Chaucer, in Spenser's allegorischer Feenkönigin, die ganz Ariost's und Tasso's Farbe trägt, sind die Feen ganz andere Wesen, ohne ausgeprägten Charakter und Geschäft. Sie fallen mit der ganzen Ritterwelt in Einerlei eintöniger Beschreibung und innerer Haltlosigkeit zusammen; und als unser Wieland in seinem Oberon den Huon von Bordeaux bearbeitete, griff er mit geschicktem Takte zu dem Sommernachtstraum, um den Oberon des alten Romanes mit den Zügen des Shakespeare'schen uns etwas näher zu rücken. Wir haben nun früher gesagt, daß sich in der Behandlung des Liebesthemas in Verlorener Liebesmühe und Ende gut Alles gut der italienische Geschmack unseres Dichters mit dem sächsischen anfängt zu streiten; hier im Sommernachtstraume findet man einen

weiteren Punkt, wo Shakespeare, scheint uns, der vornehmen romantischen Kunst der epischen, allegorischen und schäferlichen Dichter vor ihm entsagt und zu dem derben Volksgeschmacke seiner Landsleute übergeht. Shakespeare konnte aus Spenser's Feenkönigin, einem Gedichte voll formeller Schönheiten und neben Shakespeare unstreitig der bedeutendsten Erscheinung der englischen Literatur zu Shakespeare's Zeit, melodische Sprache, Kunst der Beschreibung, den Glanz romantischer Gemälde und den Duft visionärer Gebilde ablernen; er setzte ihm passend in diesem Feengedichte, (in einer wahrscheinlich bei Spenser's Tode erst eingeschalteten Stelle, wo Theseus der Satire erwähnt von den neun Musen, die über den Tod der neulich in Bettelarmuth gestorbenen Gelehrsamkeit trauern,) ein ehrendes Denkmal, aber er warf alle die stolzen und anspruchvollen romantischen Erfindungen von dieser Feenwelt hinweg und griff nach dem kleinen Schwanke von Robin Goodfellow, wo der einfältige Glaube des Volks in reiner und anspruchsloser Gestalt niedergelegt war. Ganz so warf man auch bei uns in Deutschland bei der Herstellung des Volkslebens in der Reformationszeit die ritterlich-romantischen Vorstellungen von der Welt der Naturgeister ab, man ging auf den Volksglauben zurück und man kann nichts lesen, was an Shakespeare's Elfenreich so sehr erinnert, wie unseres Paracelsus' Theorie der Elementargeister. Von der Zeit an, wo Shakespeare sich den dunklen Gedanken dieser Mythe und ihren schlichten Ausdruck in Prosa

und Versen angeeignet hat, möchte man sagen, wird in ihm immer mehr der sächsische Volksgeschmack vorherrschend. In Romeo und Julie und dem Kaufmanne von Venedig liegen die Sympathieen nach beiden Seiten hin noch nebeneinander, fast nothwendig, da der bereits schwankende Geschmack des Dichters hier noch in ganz italienischen Stoffen arbeitet. Die gleichzeitige Beschäftigung aber mit den historischen Stücken bürgerte dann den Dichter gleichsam in seiner Heimath erst ganz und völlig ein, und die Schilderung der unteren Volksklassen in Heinrich IV. und V. zeigt, wie er sich wohl dabei fühlt. Von dem Schlusse dieser zweiten Periode an wird man dann finden, daß der Conceptenstyl, die längeren Reimstellen, die Einschaltung von Sonnetten und ähnlichen Formen kunsthafter Lyrik aufhört, dagegen das sehr charakteristische Wohlgefallen an dem einfältigen Volksliede aus der Spinnstube, das hier in den Elfengesängen schon beginnt, immer deutlicher vortritt. Das gegebene Beispiel in der Ausbildung der Elfenwelt nutzte übrigens wenig. Lilly, Drayton, Ben Jonson und andere Zeitgenossen und Nachkommen bemächtigten sich in ihren Dichtungen vielfach des Feenreiches und zum Theil sichtbar auf den Anstoß Shakespeare's hin, aber keiner hat ihm selbst den schon gebahnten Weg nachzugehen verstanden. Man zeichnet unter den mancherlei Producten dieser Art Drayton's Nymphidia, eine Feenerzählung in Versen, noch aus: es ist dieß der Mann, dem Shakespeare in seinen Sonnetten mit rührender Be-

scheidenheit als einem „besseren Geiste“ huldigt. Aber nun lese man dieß Gedicht, das sich um die Eifersucht Oberons gegen den Feenritter Pigwiggen dreht, das die Wuth des Königs in Don Quixotischen Farben malt, den Zweikampf beider ganz im Style der Ritterromane behandelt und, wie diese, einen Hauptreiz in den vielen Beschreibungen der kleinen Wohnungen, Geräthe und Waffen der Elfen sucht; man vergleiche dieß mit der magischen Schöpfung Shakespeare's, die ihre Weihe gerade von der Vertiefung des Dichters, durch sein Aufgehen und seine Ehrfurcht vor der Volksmythe empfängt, die diese Mythe nicht in Schwänke und Possen verkehren will, sondern sie mit dem ganzen naiven und reinen Ernste festhält, der diesen kindlichen Glauben unberührt und seinen Gegenstand unentheiligt läßt; man vergleiche dieß miteinander und man wird an einem der faßbarsten Beispiele den ungeheuren Abstand unseres Dichters selbst von den besten seiner Zeitgenossen empfinden.

Wir weisen so oft auf die Nothwendigkeit hin, daß man Shakespeare's Stücke aufführen und sehen müsse, um sie, die auf die vereinte Wirkung der Dicht- und Schauspielkunst gebaut sind, vollständig würdigen zu können. Es wird daher wohl passend sein, der Aufführung Erwähnung zu thun, die gerade diese schwerste aller Bühnenaufgaben neuerlich in Berlin gefunden hat. Um ja nicht mißverstanden zu werden, schicken wir voraus, daß, so nachdrücklich wir auf jenem Satze bestehen, wir doch für die Praxis unter den jetzigen Umständen in Deutsch-

land ganz entschieden vor allen Versuchen Shakespeare'scher Darstellungen warnen. Wenn man Dramen aufführen will, in denen der Schauspielkunst eine so selbständige Stelle angewiesen ist wie hier, so muß man vor Allem eine Schauspielkunst, und eine selbständige und gebildete Kunst, besitzen. Die Schauspielkunst aber ist bei uns mit der Dichtkunst verfallen und wird sich unter den ganz anders wohin gerichteten Bekümmernissen der Zeit schwerlich sobald wieder erholen. Ein reicher, kunstsinniger Fürst, der für die höchsten dramatischen Genüsse Sinn und Opfer mit- und darbringen möchte, könnte sie sich vielleicht dadurch schaffen, daß er auf eine Vacanzzeit im Jahre die besten Künstler von sämmtlichen Bühnen an Einem Orte zur Besetzung einiger weniger Shakespeare'scher Stücke gastlich zusammenlüde. Selbst dann müßte ein gründlicher Kenner des Dichters eine oberste geschickte Leitung hinzubringen. Und wenn dieß Alles beschafft wäre, würde man sich an ein Stück wie den Sommernachtstraum am allerspätesten wagen. Diese Elfenspiele konnte man in England damals auf die Bühne bringen, wo man frühgebildete Knaben zu diesen Rollen hatte; ohne diese Bedingung ist es ganz lächerlich, das Schwierigste mit ganz ungeeigneten Kräften erzwingen zu wollen. Wenn ein Mädchen im hohen Discant die Rolle des Oberon sprechen soll, den bildende Künstler ganz richtig mit vollem Barte, in der Würde des ruhigen Regierers dieser schwebenden Welt darstellen, wenn der derbe Kobold Puck von

einer gezierten Schauspielerin gespielt wird, wenn Titania, wenn alle die Hauptfiguren ohne Schmelz und ohne Würde in Tänzertracht erscheinen und sich stets in der hüpfenden Bewegung des Tänzerchors um sie her bewegen, in Balletmanieren, dem widerlichsten, was die moderne Unnatur geschaffen hat, — wohin geht da der duftige Reiz dieser Scenen und dieser Figuren, die im reinen luftigen Gewande erscheinen sollten, die in ihrem Spiel eine gewisse erhabene Naivetät festhalten müßten, die in dem Handel zwischen Titania und Zettel verstehen müßten, den possenhaften Charakter in eine züchtige Ferne zu stellen, der ganzen Scene den ruhigen Zauber eines Bildes zu geben, das sich nicht zu heftig bewegt, geschweige daß der tölpelhafte Geselle über Gebühr vordringlich die Hauptfigur darin würde. Wenn diese Elfengestalten uns heutzutage unmöglich zu spielen sind, so sind uns die Clowns eben so unerreichbar. Die gemeine Natur der Handwerker, wo sie sie selbst sind, ist allenfalls noch für unsere Spieler verständlich; obgleich bei der Berliner Aufführung selbst von dem besten Künstler die Rolle Zettels vergriffen und an die Stelle eines schwadronirenden Schwätzers und Factotums ein grober Geselle gesetzt war. Da aber wo sie ihr Kunstwerk aufführen, wo sollte in einem heutigen Schauspieler die Selbstverleugnung gefunden werden, daß er diese thörigtsten aller Thorheiten, statt ihre Uebertreibung noch einmal zu übertreiben, statt mit Selbstgefälligkeit aufs Lachen zu arbeiten und sich wohl gar selbst zu belächeln, mit der

heiligsten und feierlichsten Wichtigkeit, wie im Schweiße des Ernstes darstellen sollte, ohne welche Eigenschaft der allernächste und gröbste Zweck dieser Scenen, daß sie lachen machen sollen, ganz unausbleiblich verloren geht. Die mittlere Menschenklasse endlich, die zwischen Elfen und Clowns sich bewegt, die Liebenden, die von dem Taumel der Bethörung umhergetrieben werden, welch ein Eindruck, wenn man sie im Wahnwitz der Leidenschaft im Walde umherirren sieht, in Glacéhandschuhen, im Ritterkostüm, im Tone der gewöhnlichsten Unterhaltungssprache der feinen Welt, ohne alle Wärme, ohne einen Anhauch von dieser reizvollen Poesie! Wie kommt dieser Theseus, der Verwandte des Herkules, mit dieser Amazone Hippolyta in den Ritterstaat der spanischen Mantel und Degenkomödie? Gewiß wird man in dem phantastischen Spiele eines unbegränzten Traumes, wo Zeit und Ort verwischt sein soll, diese Figuren nicht in der strengen Tracht des griechischen Alterthums auftreten lassen, aber man wird noch viel weniger, indem man Eine Bestimmtheit des Kostüms vermeidet, in die andere überspringen, und Ritterkleid und eine Garde Schweizer Trabanten nach Athen verlegen. Mit diesem Mißgriffe war nur noch der zu vergleichen, daß eine störende, den raschen Gang der Handlung sehr unzeitig aufhaltende Musikbegleitung dem Stücke beigegeben war. Wie mochte man ein so eigenthümlich phantastisches Werk mit einer viel zu wenig einfachen Composition kreuzen? wie eine so leichte und feine

Handlung, ein solch ätherisches Traumgebilde mit einem Marschlärm von Pauken und Trompeten unsanft stören, eben da, wo Theseus sich über das luftige Gewebe dieser Erscheinungen ausläßt? Und zwischen all dieser Modernität ist dann das einfache Bühnengerüste der Shakespeare'schen Zeit festgehalten worden, als sollten wir in alle Mittellosigkeit jener Tage zurückkehren! und dann war doch auch diese Einfachheit wieder von aller modernen Pracht umgeben. So widersprechende Elemente so unverstanden nebeneinander gestellt, so schöne Aufgaben so unvollkommen gelöst, machen jedesmal den Freund Shakespearischer Aufführungen wünschen, daß man ihnen unter den gegenwärtigen Bedingungen lieber gänzlich entsage.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Gervinus, Georg Gottfried,

Shakespeare

Bd.: 1

Leipzig 1849

P.o.angl. 371 qa-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10749980-0